



**Mateus Sarmento
Leite**

**A Consciência Saudosa e o Despertar de Sua
Evocação**



**Mateus Sarmento
Leite**

**A Consciência Saudosa e o Despertar de Sua
Evocação**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor João António de Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Bernardino da Neves Bastos
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor João António de Almeida Mota
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof(a). Doutora Maria Paula Pinto Soares
investigadora associada do Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (CIAC).

agradecimentos

À minha mãe e meu irmão, por acreditarem
Aos Mentores, por sempre estarem
À vizinha, por ser
À Camila, pela companhia
Ao Mota, pela orientação e por ensinar a usar um mapa mental
Ao Bernardino, pelo conto do macaco e o rabo
Ao Vilnei pela hospitalidade
À Portugal, pela saudade
À saudade, pelo Brasil.

palavras-chave

saudade, literatura, memória, tradução intersemiótica, entre-imagens, signos, movimento.

resumo

O presente trabalho expõe uma reflexão baseada no pensamento filosófico sobre a saudade, que serviu para relacioná-la aos autores Osório Alves de Castro e Florbela Espanca. Esta relação ambientou os textos dos dois autores, delimitando um nicho de análise para suas obras, provendo material necessário para o desenvolvimento de um projeto de exposição artístico que, partindo das relações entre os médios utilizados, pesquisa e seleciona os legi-signos apropriados para transportar os significantes para as obras em imagens a serem construídas. O resultado da pesquisa proporciona mais uma linha de análise na relação entre o perfil psicológico dos autores e suas obras. Serve ainda como exemplo da aplicação prática do processo metodológico de tradução intersemiótica baseado em signos e relações de significados.

keywords

saudade, literature, memory, intersemiotic translation, between-images, signs, movement.

abstract

This work presents a reflection based on philosophical thinking about saudade, which served to relate it to the authors Osorio de Castro Alves and Florbela Espanca. This relationship environment the texts of two authors, defining a niche of analysis for them works, providing necessary material for the development of an art exhibition project that, starting from relations between the medium used, research and selects the appropriate legisigns to carry significant for the images in the works to be constructed. The search result provides another line of analysis on the relationship between the psychological profile of the authors and their works. It serves too as an example of practical application of the methodological process of intersemiotic translation, relations based on signs and meanings.

Índice

| | |
|----|---|
| 01 | Introdução |
| 05 | Objetivos Específicos |
| 07 | Capítulo 01 – Estado da Arte |
| 08 | Saudade |
| 13 | - Lembrança e Saudade <i>Nostalxica</i> - Osório e a Saudade |
| 18 | - Saudade em Florbela Espanca: desejo, vontade e saudade <i>añorativa</i> |
| 23 | - Tempo |
| 26 | Entre-imagens |
| 30 | Tradução Intersemiótica |
| 38 | Síntese do Capítulo |
| 41 | Problemática do Estudo |
| 45 | Capítulo 02 – Metodologia |
| 46 | De Pesquisa |
| 46 | De Desenvolvimento dos Projetos |
| 51 | Capítulo 03 – Geração de Conceitos |
| 52 | Conceitos Primários – inerentes a todas as obras e/ou a exposição |
| 54 | Conceitos secundários – inerentes a cada uma das obras produzidas |
| 54 | - Conceitos acerca da escrita de Osório Alves, em <i>Porto Calendário</i> |
| 56 | - Conceitos acerca da escrita de Florbela Espanca |
| 58 | - Conceitos acerca do Vídeo |
| 61 | Capítulo 04 – Desenvolvimento e Detalhamento |
| 62 | Referentes a todas as obras |
| 64 | Obra – Florbela |
| 68 | Obra – Porto Calendário |
| 70 | Obra – Frames |
| 71 | Obra – Vídeo |
| 73 | Capítulo 05 – Análise Crítica do Trabalho Produzido |
| 79 | Capítulo 06 – Conclusões |
| 82 | Bibliografia |
| 84 | Anexos |

Lista de Figuras

- 62 Figura 1: Mapa mental geral do processo de desenvolvimento dos conceitos.
- 63 Figura 2: Kunsthaus Brandl, Ilustração de Frederic Gmeiner, Torsten Posselt e Benjamin Maus. 2009
- 63 Figura 3: Добавления, fotomontagem de Francisco Infante-Arana e Nonna Gorunova, 1983.
- 65 Figura 4: Mapa mental do processo de desenvolvimento dos conceitos inerentes à obra inspirada em Florbela Espanca
- 65 Figura 5: Imagem/esboço da ideia inicial para a obra inspirada em Florbela Espanca
- 66 Figura 6: Exemplo 01 da montagem da obra inspirada em Florbela Espanca
- 66 Figura 7: Exemplo 02 da montagem da obra inspirada em Florbela Espanca
- 67 Figura 8: Exemplo 03 da montagem da obra inspirada em Florbela Espanca
- 68 Figura 9: Mapa mental do processo de desenvolvimento dos conceitos inerentes à obra inspirada em Porto Calendário
- 69 Figura 10: Exemplo 01 da montagem da obra inspirada em Porto Calendário
- 69 Figura 11: Exemplo 02 da montagem da obra inspirada em Porto Calendário
- 70 Figura 12: Imagem para impressão no frame 01
- 71 Figura 13: Imagem para impressão no frame 02
- 72 Figura 14: Print 01 frame do vídeo
- 72 Figura 15: Print 02 frame do vídeo
- 72 Figura 16: Print 03 frame do vídeo
- 72 Figura 17: Print 04 frame do vídeo
- 75 Figura 18: Imagem da obra Florbela finalizada.
- 75 Figura 19: Imagem da obra Porto Calendário finalizada.
- 85 Figura 20: Mapa mental 01, para orientar a estruturação de toda a dissertação.
- 86 Figura 21: Mapa mental 02, geração de conceitos.
- 87 Figura 22: Mapa mental, desenvolvimento e detalhamento dos conceitos.
- 88 Figura 23: Mapa mental, aplicação da semiótica no desenvolvimento das obras.

88 Figura 24: Operários, pintura por Tarsila do Amaral, 1933.

89 Figura 25: Durante o Sono, escultura por Rui Chaves, 2002.

Introdução

A saudade instigou a produção de um trabalho artístico extraído desse sentimento e guiado pelas histórias contadas e/ou cantadas em seu nome.

Usar tais histórias como horizonte visual além de instigante torna-se rico e provedor de uma extensa gama de possibilidades imagéticas. Servem de guia por descreverem o mesmo sentimento com pontos de vista diferentes, para que a análise do que existe em comum entre os contadores e suas histórias delimite e norteie minha própria produção, como por exemplo: o apego à própria terra, ao seu lugar e ao destino;

A proposta é desenvolver uma análise, com bases na temática da saudade, sobre a escrita de Osório Alves de Castro e fazer um paralelo com a escrita de Florbela Espanca, disto produzir uma exposição.

- Osório Alves de Castro

(Santa Maria da Vitória, 17 de abril de 1898 — Itapecerica da Serra, 9 de dezembro de 1978) Escritor baiano reconhecido e admirado por Guimarães Rosa, narra com lirismo o homem sertanejo. Ao dizer “sertanejo” refiro-me às pessoas que vivem no interior do nordeste brasileiro.

Autor de três obras publicadas: *Porto Calendário*, *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* e *Baiano Tietê*. Todas com narrativas nebulosas, as palavras articulam imagens expressivas e belas em contraste com a tragédia humana. De acordo com Luiz Antonio Carvalho Verde e seguindo os parâmetros de Roland Barthes sobre as características da escrita poética clássica e da escrita moderna¹, os seus trabalhos caracterizam-se por uma escrita moderna marcada pela verticalidade do signo. O sertão é retratado em passagens com imagens de beleza lírica em harmonia às cenas descritas, ao mesmo tempo em que nos deparamos com uma cultura com bases primitivas que se negavam à modernização para proteger e perdurar o sistema de privilégios e a concentração dos meios de produção.

Na obra *Porto Calendário* o sertanejo é representado na busca pela afirmação de sua humanidade, a luta por direitos civis e o respeito na quebra das barreiras sociais. A história desse povo é marcada pela luta contra o clima seco e a tirania dos “Coronéis”², que eram pessoas com poder político e donos de terras os quais, fazendo uso da força, controlavam a economia local e a

¹ Luiz Antonio Carvalho Valverde (2008) “Osório Alves de Castro e as imagens do sertão na literatura. Investigações” in *Recife*. Vol 21 (pp. 109-122).

² Tal título deu-se a partir da obra de Vitor Nunes Leal (1948)

mão-de-obra para que ambos melhor lhes servissem. No meio acadêmico o “coronelismo” ficou conhecido como o aparelho político da Primeira República em que as oligarquias controlavam a política e a guarda nacional. Apenas a obra *Porto Calendário* será utilizada no desenvolvimento dos projetos da presente dissertação por apresentar uma temática centrada nas relações intrínsecas que arquitetam uma estrutura social.

Entre 1900 e 1940, período em que tal obra é ambientada, a busca de refúgio nos estados do sul, em especial na cidade de São Paulo, já era uma prática dos trabalhadores (os sertanejos) que migravam sob a esperança de que haveria trabalho e oportunidades de mudança de vida na cidade grande³.

É nesse clima que os personagens do livro se desenvolvem, na busca por identidade, respeito e na esperança de uma vida melhor para os que ficam e os que vão.

- Florbela de Alma da Conceição Lobo Espanca

(Vila Viçosa, 08 de Dezembro de 1894 - Matosinhos, 08 de Dezembro de 1930) Poetisa tendo seus primeiros registros de poemas escritos enquanto cursava o secundário no Liceu André de Gouveia na cidade de Évora, porém foram apenas reunidos e publicados em um volume após sua morte. Publica o livro *Livro das Mágoas* em 1919 e o *Livro Soror Saudade* em 1923, tendo ambos passados despercebidos. Morre, segundo alguns estudiosos, de suicídio tendo durante esse tempo publicado alguns poemas.

Discípula de Antero Tarquínio de Quental (1842-1891), elogiada por Feliciano Ramos, tem em seus poemas o amor como tema preponderante. Mas é na sua relação com a saudade que este estudo se desenvolverá. Observa-se que a capacidade evocativa que tal sentimento provoca encontra-se fortemente relacionada com os signos utilizados pela poetisa na construção de suas obras, como por exemplo suas constantes referências a tipos de flores que representam alguns estados de espírito.

O estudo da saudade visa auxiliar a análise destes dois autores, definindo um nicho menos abrangente de associações, para que utilizando-me de ferramentas da semiótica possa desenvolver os projetos resultados da presente dissertação. Enquanto se pesquisam as possíveis causas e efeitos do sentimento delimitam-se os parâmetros para a extração das figuras de

³ Termo utilizado pelos sertanejos para afigurar as cidades mais desenvolvidas e industrializadas que na época se concentravam no sul do país.

linguagem que, por sua vez, fornecem material palpável para a construção das obras que se desenvolvem em paralelo ao estudo.

Investiguei as origens e efeitos, características e singularidades desse sentimento a partir da análise dos autores filósofos da saudade⁴, elencando critérios de recolha e desenvolvimento dos signos que foram extraídos de algumas obras dos dois autores. Não pretendendo me alongar em sua etimologia, mas sim nas reflexões que se desenrolaram após a palavra saudade ter ganhado um estatuto filosófico e literário, como que concebido pelo conhecido rei-filósofo D. Duarte, por volta de 1600, no muito citado capítulo XXV do seu livro *Leal Conselheiro*⁵.

Durante este tempo de pesquisa delimitando os conceitos que surgiam da relação entre os autores e a saudade, baseado nos pensamentos de Ramon Piñeiro, Joaquim de Carvalho e Afonso Botelho, aprofundi-me então nesta palavra *entre*.

Foi por onde percebi como poderia relacionar o imaterial (das sensações *pays*⁶ da saudade) com o material (obras a serem produzidas). A questão do (i)material presente nas relações também guiou a produção das obras, no que de imaterial existe nestas relações de significado.

Os conceitos vieram de Raymond Bellour (entre-imagens), consequentemente Gilles Deleuze (imagem=movimento) e Silvia Laurentiz (imagem e (i)materialidade). Estes foram os conceitos bases que serviram como uma espécie de grelha para que, usando a metodologia da tradução intersemiótica de Júlio Plaza, construísse obras inspiradas nos autores Florbela Espanca e Osório Alves de Castro.

⁴ “É o conhecimento do estar saudoso que tem de proceder o conhecimento do ser saudoso.” (Carvalho, 1998, pp.71)

⁵ “Do nojo, pesar, desprazer, avorrecimento e suidade, que se lêem as seguintes reflexões sensatas. E a suidade... he hum sentido do coração que vem da sensualidade (hoje sensação) e nom da razom e faz sentir as vezes os sentidos da tristeza e do nojo...” (Vasconcelos, 1990, pp.65)

⁶ Segundo D. Duarte (1600) a saudade nasce da luta entre o desejo e a lembrança, sendo estas as sensações *pays* da saudade.

Objetivos Específicos

1. Desenvolver um trabalho artístico sobre o tema da saudade.
2. Estudar autores contemporâneos como Osório Alves de Castro e Florbela Espanca explorando-os na temática: saudade.
3. Aplicar as possibilidades tecnológicas e médias apresentadas durante o curso.
4. Desenvolver uma exposição com as obras produzidas.

Capítulo 01

Estado da Arte

Saudade

É consenso entre os filósofos da saudade, citados no decorrer desta dissertação, o fato dela ser um sentimento que não se aplica às ciências da razão por jogar, essencialmente, com contrastes no plano sensível, ideia melhor sintetizada por Joaquim de Carvalho no seu ensaio *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa*: “A Consciência saudosa não toma posição teórica, [...] nem a posição prática, [...]. A posição saudosa é ensimesmada e contemplativa; por isso o conhecimento inerte à saudade não é um conhecimento que é ou possa vir a ser científico.” (1998, pp. 63-64)

Ramon Piñeiro afirma que para compreender e classificar os sentimentos deve-se centralizar a pesquisa no elemento extra-sentimental, utilizar-se de seus objetos⁷, o *algo* que provoca o sentimento. Neste *algo* o sentimento toma uma “forma”, “esta forma ou direcção, este obxecto do sentimento é o que nolo fai intelixible.” (1995, pp. 30)

Porém, a saudade mostra-se peculiar por não apresentar um objeto⁸ específico. Piñeiro afirma que tal característica faz dela um sentimento puro, um puro sentir. Por isso desprendido da relação com o pensamento ou com a vontade, o que torna a saudade mais complexa de ser compreendida.

O autor demonstra ainda outra dificuldade na análise deste sentimento, que “debese á amplitude da saudade mesma que pode, segundo os casos, pertencer ó plano sicológico ou ó plano ontológico, por onde resulta que se pode entender de varias maneiras o contido significativo da verba. Pódese dicir que hai varias saudades ou, mellor ainda, que hai varias formas de saudade.” (1995, pp. 46) Posto isto, o autor define uma metodologia que consiste em distinguir as formas da saudade e dela os sentimentos que a acompanham, para assim se chegar a uma firmeza significativa que possibilita um desenvolvimento filosófico da saudade.

Para Piñeiro o sentimento que designa a saudade é a “soidade”⁹, “sexa cal sexa a relación etimológica entre ámbalas verbas, o certo é que cadran unha coa outra semanticamente. Arrincamos, polo tanto, deste feito semântico, e consideramos que *saudade*, *soidade*, *suidade* –

⁷ Piñeiro 1995, *Filosofia da Saudade*, pp. 30

⁸ “... a saudade carece de referencia a un obxecto, fáltalle esa dirección significativa que nos permite a intelección dos outros sentimentos, que veñen a ser o “eco sentimental” de situacións alleas ó sentimento mesmo.” (Piñeiro 1995, pp. 30)

⁹ Carolina Michaëlis e Afonso Botelho também citam a *soidade*, será explanado mais à frente no decorrer deste capítulo.

segundo a época ou o lugar pode predominar unha forma ou a outra – son tres variantes que significan a mesma cousa: o sentimento de soidade.” (1995, pp. 47)

Visto que o mesmo afirma que quando o homem vive a soidade dirá que sente saudade, ou suidade, e esclarece que soidade é uma “*situación* do home, a saudade é o *sentimento* desa situación” (ibidem, pp. 47). O autor distingue dois tipos fundamentais de soidade, destes dois tipos elenca três formas principais de soidade, para então apontar três formas de saudade correspondentes.

Os dois tipos fundamentais seriam: “a soidade que o home vive através da súa actividade transcendente e a soidade que vive na súa intimidade pura” (ibidem, pp. 47). Explica que a primeira forma depende da objetividade, da relación do homem com o objeto, a segunda forma origina-se na intimidade, “é a intimidade mesma” (ibidem, pp. 47).

Ao primeiro tipo de soidade, presente na atividade transcendente do homem, ou seja, na relación do homem com a realidade, elenca formas baseando-se nesta relación sujeito-objeto. Afirma que o sujeito está em constante perigo de se ver abandonado pelo objeto, disto nomeia três formas, apesar de deixar claro que existam diversas, estas três são as principais¹⁰:

A *Añoranza*: “do ser amando (ausente, morto ou desviado), do ben perdido (a mocidade, a felicidade pasada, o agarimo materno), etc.”

A *Nostalxia*: “da Terra lonxana, do eido nativo, etc.”

A *Arela*: “de felicidade ideal, de perfección ilimitada, etc.” (ibidem, pp. 48)

O autor continua definindo que destas três formas de soidade haverá modos de saudade decorrentes: a saudade añorativa, saudade nostálxica e saudade arelante¹¹.

O outro tipo fundamental de *soidade* é a que se dá na intimidade pura¹². Piñeiro explica que sentir saudade é sentir-se a si mesmo, aquela vaga sensação de percebermos o noso eu mais

¹⁰ “En calquera dos casos comprendidos nestas tres formas, a soidade do suxeito prodúcese pola non presenza do obxecto, ten unha motivación obxectiva.” (Piñeiro 1995, pp. 48)

¹¹ Doravante escritas como *saudade añorativa*, *saudade nostálxica* e *saudade arelante*. Não pela sua tradução em português, afim de melhor preservar a significação dada pelo autor.

¹² “nesta zona íntima do ser humano en que o sentimento se move con independencia da vontade e do intelecto, nesta zona tépeda e escura do noso sentir inmanente, o home percibe, coa lene vaguedade dun latexo apagado, a súa situación orixinal, a súa soidade ontolóxica. Por ser un ser singular, o home sente a

íntimo, essencial. Quando sentimos falta (*soidade*) do nosso eu, quando nos sentimos sozinhos, não por solidão, mas sim por singularidade, esse sentimento é a saudade pura, sem relação com os objetos da memória ou da vontade, é o momento que nos apercebemos que somos um ser para além do ser humano “... Esta saudade que é o sentir inicial, espontâneo, da própria intimidade do ser humano” (Ibidem, pp. 49).

Para sustentar a ideia da saudade como um sentir puro, um sentir-se a si mesmo, o autor diferencia a saudade de outros dois sentimentos que são geralmente associados a ela. A *morriña* e a *sehnsucht*:

Piñeiro discorre que a morriña é um estado de depressão essencial que tem como sentimento psicológico a tristeza. O estado essencial em contraponto é a euforia, que tem como sentimento psicológico a ledícia (alegria)¹³. A relação entre a saudade e a morriña é de proximidade e não de natureza, afirma o autor, pois a característica da morriña é a tristeza depressiva e a da “saudade é a carência de significación sicolóxica” (ibidem, pp. 51). Pela sua proximidade um sentimento pode acabar por despertar o outro, dá-se pelos dois não apresentarem carência de objeto, tendem à “interiorización do home en si mesmo”¹⁴. Porém, a diferença estaria em seus contrapontos. “O contraposto da morriña é a euforia; o contraposto da saudade – da soidade do ser – é o êxtase místico – a contemplación do Ser.” (ibidem, pp. 51)

Para Piñeiro a Sehnsucht, palavra alemã, “é un anseio de transcendência, un pulo, unha aspiración de algo completamente descoñecido, de algo que está fóra do ego e do seu horizonte, mas que é *sentido como necessidade*” (ibidem, pp. 52). O que a diferencia da saudade, sendo um sentir-se da própria saudade ontológica, é que esta “ten de asolagamento pasivo na pura intimidade do ser do home, teno a Sehnsucht de tensión dinámica – de aspiración – para a transcendencia pura.” (ibidem, pp. 52)

A sehnsucht também é citada pela Carolina Michaëlis de Vasconcelos¹⁵, apesar de a autora afirmar uma “plena concordância” entre as palavras, mais adiante em seu artigo, ela explica que em alguns casos a Sehnsucht tem caráter metafísico, “aspira a estados e a regiões ideais, sobrehumanas, ao *Além*” (Vasconcelos 1990, pp. 49).

súa soidade ontoloxica, ou sexa, *séntese a si mesmo*. Este sentirse a si mesmo na propia singularidade (soidade) orixinal é sentir Saudade.” (Piñeiro 1995, pp. 49)

¹³ Piñeiro 1995, *Filosofía da Saudade*, pp. 50

¹⁴ “tanto nun caso coma no outro, o sentimento de morriña está cercán ó da saudade, pois non tende á obxectivación, senón a interiorización do home en si mesmo.” (Piñeiro 1995, pp. 51)

¹⁵ “Plena concordância há, porém, entre *Saudade* e a *Sehnsucht* dos Alemães” (Vasconcelos 1990, pp. 48)

Ambos os autores concordam que a significação das duas palavras difere, em essência, pela característica filosófica dos povos. No germânico “acatador do imperativo categórico da Razão pura, [...] na melancólica psique portuguesa” (ibidem, pp. 51) e no lirismo do povo galego tão proclamado por Piñeiro.

Assim como Piñeiro, Afonso Botelho em seu livro, *Da saudade ao Saudosismo*, desenvolve uma metodologia para o estudo da saudade. Segmenta-a em sentimentos, que diria mais significativos, presentes em sua origem. Sabendo que uma das suas singularidades é não expressar-se de maneira própria, não existindo uma expressão facial nem uma sensação específica no corpo do saudoso¹⁶, Botelho discorre a saudade entendendo os sentimentos que a despertam e o ambiente que fazem tais sentimentos ligarem-se à saudade.

A consciência saudosa nasce da luta entre o desejo e a lembrança¹⁷, e, por ser um sentimento essencialmente humano, surge de ligações que de alguma maneira foram rompidas. Esse rompimento é o motivo desta luta que tem no desejo seu combustível, acontece quando alguma “coisa” provoca uma insatisfação, fazendo o desejo evocar estados onde a lembrança apresenta momentos que são aperfeiçoções daqueles causadores da insatisfação. Ela “dá-se em e é sempre de algo, isto é, o acontecer da saudade é um acontecer que a consciência íntima pode comunicar mas não transferir para outrem, e cuja a vivência se acompanha da presença espiritual de seres ausentes ou de circunstâncias e estados transactos.” (Carvalho 1998, pp.61)

Esta luta entre o desejo e a lembrança pode ser visto como um contraste entre a representação de um presente insatisfatório e um passado valorizado pela lembrança, o que implica o surgimento da saudade: “A saudade, com efeito, nasce do contraste que a consciência estabelece entre duas realidades: a que é dada pela percepção actual e a que é dada pela evocação retrospectiva. A percepção atual dá a realidade que se vive, e a evocação, a realidade que se viveu, cuja projeção sobre a realidade atual estabelece como a medida da perda que se sofreu e se deseja recuperar.” (Carvalho 1998, pp. 63)

Se considerarmos a relação (ligação) de dois seres como uma linha, nesta constrói-se uma realidade paralela, montada com fragmentos da luta entre a lembrança e o desejo. A realidade ali

¹⁶ “Normalmente a vivência da saudade não se dá a conhecer por actos fisicamente expressivos, como a alegria que se expande em riso...” (Carvalho 1998, pp. 61)

¹⁷ “E embora o interesse de Teixeira de Pascoaes esteja antes no encontro de um novo sentimento fênix, da lembrança e do desejo que se combatem, a acentuação verdadeiramente criadora, porque causa a própria conservação do ser, está no desejo.” (Botelho 1990, pp. 33).

é construída com o encaixar de peças como um quebra-cabeças, no qual cada peça é um fragmento criado pela memória valorizada pelo desejo, fruto da luta anteriormente citada, criando-se nesta linha outra realidade. Essa realidade presente apenas no ser saudoso é um arquétipo do presente, pois cada peça encaixa-se de acordo com a relação ao tempo passado e/ou futuro projetado, em que o nível de representação de cada peça depende da intensidade desta relação.

Botelho associa a saudade ao desenvolvimento do pensamento sobre os sentimentos que a rodeiam, para então justificar sua ideia sobre a formação da consciência da identidade do povo Português estar ligada ao desenvolvimento da consciência saudosa. Piñeiro faz, também, uma associação, porém mais intimista da saudade. O autor liga o sentimento da saudade ao sentimento do ser em si, de sentir-se a si mesmo, para justificar sua ideia de que a formação da consciência da identidade do povo galego vem do sentimento da saudade.

Contudo, outro consenso entre estes autores está no contraste inerente ao sentimento da saudade¹⁸, o que faz dela singular e complexa. Para Carvalho está em seu surgimento: o contraste entre duas realidades. Para Botelho está nos sentimentos contrários vividos pela consciência saudosa, atributo do coração: tristeza e alegria; dor e prazer. Que entendido por Teixeira de Pascoaes estar expresso no tempo esta contrariedade, ambos sentidos na sucessão de momentos diferentes. Próximo do contraste discorrido por Piñeiro, na percepção do homem em si mesmo, que sente a atemporalidade quando descobre a temporalidade na finitude presente na efemeridade do viver. Todos concordam que a saudade é um sentir-se, um auto conhecer-se, por jogar com variedade de sentimentos¹⁹, percepções²⁰, realidades²¹ e dimensões²². Estas variedades e contrastes expressam-se, então, na diversidade das personalidades²³ de cada ser humano.

¹⁸ “Não se sabendo se são os nossos olhos que cativam várias faces de uma só imagem ou se é a própria saudade que conquista novos modos de se revelar.” (Botelho 1990, pp. 110)

¹⁹ “dor e prazer sentidos na sucessão de momentos diferentes” (Botelho 1990, pp.32)

²⁰ “Os testemunhos literários da vivência da saudade, principalmente de poetas, mostram que uns acentuam predominantemente o *em* da saudade, e portanto transmitem de preferência manifestações de desejo e de afectividade, como a tristeza e soltariedade e a nostalgia, enquanto outros, mais raros, são impressionados pelo *de* da saudade, e portanto transmitem intuições ontológicas acerca do que se é saudoso e da ausência que se deseja presencial e viva.” (Carvalho 1998, pp.61)

²¹ “a que é dada pela percepção atual e a que é dada pela evocação retrospectiva” (Carvalho 1998, pp. 63)

²² “neste mundo interior [...] a participación das distintas dimensións – cognoscitiva, volitiva e sentimental – raras veces é harmonicamente equilibrada.” (Piñeiro 1995, pp. 33)

²³ “Deste predomínio dunha das dimensións xurdirán as personalidades acusadamente diferenciadas, como o poeta, o home de acción, o especulativo, etc.” (Piñeiro 1995, pp.33)

Visto recorte de reflexões sobre este sentimento, selecionei a lembrança e o desejo como pilares principais para o desenvolvimento do estudo, fundamentados respectivamente pela saudade noxálica e saudade añorativa. Na insatisfação do presente provocadora da disputa que o desejo tenta unir²⁴, faço a ligação entre os dois autores à saudade. E o tempo, também como um pilar, uso essencialmente para explicar a relação que faço entre os dois autores, fundamentado pela saudade arelante.

- Lembrança e Saudade Nostálica - Osório e a Saudade

Saudade sem desejo seria apenas uma cadeia da memória. Como uma fotografia meramente institucional sem sentimentalidade. Ela não possuiria evocação do passado, apenas aprisiona a memória sem vontade de trazê-la de volta. Esta, não precisa do desejo, necessita apenas da ligação, de uma união de dois seres, o desejo existiria apenas para despertar a sua evocação.

“Sabendo que a saudade é antes de tudo ausência, apartamento de pessoas, de ligações, a ausência torna-se a condição metafísica da saudade tendo no passado seu componente, seu meio psíquico. [...] Para o desejo o passado é a circunstância exterior que impede a sua efetivação, é psicologicamente seu contrário.” (Botelho 1990, pp. 35)

Durante a transição entre o primeiro e o segundo período da consciência saudosa a valorização do desejo era completamente vassala à lembrança, e nisto constantemente estimulada pelo prazer²⁵. O que marca o início do segundo período, segundo Botelho, é a abertura das variedades do desejo e o entendimento de que o brotar da saudade pode-se fazer separado dele²⁶.

²⁴ “A ele se destina a função de unir os seres através de um acto vital, por si só demonstrativo da irrealidade da aparente diferenciação das coisas e das pessoas.” (Botelho 1990, pp. 36)

²⁵ “Durante esse período de transição as características da saudade eram: subordinação valorativa do desejo à lembrança e a presença estimulante do prazer, também geminado à memória.” (Botelho 1990, pp.20)

²⁶ “A saudade não implica o desejo, surge desligada dele: quando por juízo da razão o desejo se apaga e a saudade fica como cadeia da memória. Aqui, não há tristeza, não há desejo, mas há saudade.” (Botelho 1990, pp. 34)

Ainda sobre as três formas de *soidade*, na relação sujeito-objeto, elencadas por Piñeiro, a segunda delas, a “Nostalxia” é definida pelo autor como sendo uma separação do sujeito “da Terra lonxana, do eido nativo, etc.” (Piñeiro 1995, pp.48) À esta forma de *soidade* se dá a forma de saudade “nostálgica” (Ibidem, pp.48)

Piñeiro retorna ao sentimento da angústia afirmando que sua situação originária correspondente é o “encontrarse como ser-no-mundo [...] Mais esa perspectiva de autorealización é um futuro baleiro que se alonga diante do encontrarse-no-mundo”. (Piñeiro 1995, pp.53) *Baleiro* em galego advém da palavra *Valeiro* que, em português, significa vazio²⁷. O autor afirma que a angústia é um sentimento que vem da auto-percepção advinda de se encontrar no mundo com a consciência de um futuro incerto, “baleiro” ou sozinho, gerando o sentimento de vazio. Adiante explica ainda que a angústia alterna com a esperança quando a perspectiva do futuro representa algo mais concreto²⁸.

A esperança é o que move todos os personagens de *Porto Calendário*, esperança provocada pela angustia de se ver como um ser-no-mundo e ter que conquistar o direito de assumir esse ser. Assim, a saudade, que leio em Osório valer-se-ia das memórias do passado, na tentativa de suprir a angústia na incerteza do futuro, e preenche este vazio com exemplos que o passado deixou e que por vezes precisamos relembrar para servir de base na análise do presente para a construção do futuro.

Valverde condensa muito bem esta questão, retirando uma passagem do texto que o mesmo afirma servir de epígrafe ao seu ensaio²⁹, quando ele discorre sobre a representatividade da escrita de Osório, exemplificando de forma clara o porquê de minha associação de sua escrita com a saudade.

“...Os rapazes da Tia Gatona, desde o menino Orindo do finado João Imaginário, reunido entre os outros, querendo fugir, passarinho preso na acusação de não ser ninguém.” (Castro 1961, pp.172)

²⁷ “Associação Galega da Lingua,” Dicionário eletrônico estraviz, Accessed March 29, 2011.
<http://www.estraviz.org/>

²⁸ “Se a perspectiva de puro futuro puidera ter algún contido, entón a angustia alternaria coa esperanza.” (Piñeiro 1995, pp. 53)

²⁹ Valverde, Luiz Antonio de Carvalho. 2008. O ser e o além do ser nas narrativas de Osório Alves de Castro. Dr. Diss., Universidade Federal de Pernambuco.

O autor explica que “As narrativas de Osório Alves de Castro vão seguir o tempo nebuloso da memória. O autor retoma na maturidade, há mais de 20 anos vivendo em Marília, interior paulista, o universo do sertão do São Francisco de sua infância e adolescência” (2008, pp. 27). Desta forma observamos que à escrita de *Porto Calendário* apresenta-se uma saudade que serve de modelo, sua evocação estaria no presente e o desejo, mais ligado a esperança, virado para o futuro, quando o saudoso usa a lembrança como motor para mudar o presente insatisfatório, e que tem no passado o índice da diferença entre este presente e o futuro desejado.

Partindo das ideias de José Gil e Emmanuel Lévinas, o autor posiciona Orindo (personagem principal de *Porto Calendário*) como a figura do herói, que em Osório apontaria para um ser que, diante das “pressões terríveis sobre o ser-nordestino [...] redundando no salto agônico do herói para além do ser. No entanto, esse movimento de fuga, o ímpeto para além de si rasgando as amarras existenciais e do imaginário, conduz constantemente a novas territorialidades.” (Valverde 2008, pp. 07)

Também como à primeira fase da saudade em Botelho, nesta segunda fase da saudade, da qual se reconhece as variabilidades do desejo, associa ao termo, que veio posteriormente ligar-se inconscientemente com a forma primitiva *soidade* para trazer mais expressividade à palavra saudade, *saludade* ou salvação e redenção da alma³⁰. Para melhor explicar a ligação que faço da escrita de Osório Alves de Castro com a saudade nostálgica, observa-se que a saudade parece mais ausente de desejo e mais ligada a conservação da memória, não por querer voltar ao passado e reviver aquele tempo, mas sim para usá-lo como ferramenta de motivação para a construção do futuro.

Valverde cita ainda que na escrita de Osório o contexto sócio-cultural que o autor vivia, faz-se presente em sua temática para demonstrar como o relembramento de um passado pode ser usado na construção de um futuro.

“...Nesse sentido o autor aponta, ainda em plena Guerra Fria, para a superação e o esgotamento de um modelo baseado nas tensões sociais aguçadas pelas ideologias. Na obra de Osório os limites sócioideológicos são ultrapassados e o primata em processo de hominização é apresentado como um ser tumultuário. As narrativas partem dos elementos sóciohistóricos, marcados pelas injustiças que atingem o homem comum, mas

³⁰ “... saudade. Mais melodiosa, e também mais expressiva e repleta, pode ter havido fusão inconsciente com a ideia da sa(l)udade...” (Vasconcelos 1990, pp. 56)

que são antes de tudo fruto de uma falsa consciência, uma imago mundi distorcida nessa infância do homem em gestação.” (Valverde 2008, pp. 486)

Osório volta ao passado traduzindo liricamente as paisagens do sertão, desta forma ele envolve o leitor “abrindo-lhe horizontes para a re-apresentação do mundo sertão.”³¹

“Pedro Voluntário-da-Pátria tinha os olhos parados como um nó. Não podia desviar. Aninha, sua filha, era a Liberdade. Seus pés voltavam ao sestro e iam com o tambor marcando o areão. Conhecia o tamanho do areão indo de Correntina até a terra estranha do Paraguai. Mas a cabeça não. As estrelas são cabeças soltas no céu, por isso se queimam como fogueiras. Filhos de Savera... a gente o que tem é a vontade de dizer tudo. Soco na cara de João Afonso: você sabe o que é mesmo a liberdade? Tive perto dela, seu idiota, quando os homens caíam nos combates, quando se perdia ou ganhava, ela era só uma acima de tudo. Sinto, minha lança varou o peito dum paraguaio, nossos olhos se juntaram e disseram a mesma coisa. Ele morreu e eu continuei. Nunca mais o esqueci... você, Coronel João Afonso, saberá disso? Mandou um escravo para guerra em seu lugar para escapar e ser dono de Santa Maria da Vitória. Vocês todos são assim, covardes. Conservem suas vacas, as suas terras, o seu medo”.

(Castro 1961, pp. 148)

Porém, “...Tal escrita não promete facilidades ao leitor. Este deve manter sempre a guarda alta à espera do choque das imagens que a todo momento saltam aos olhos.”³² Esta escrita é que demonstra a saudade presente em Osório Alves, uma saudade que ajuda a adoçar as lembranças para que o choque com a realidade, vivida pelos personagens, sirva de lição na vivência do presente.

“- Onde está Aninha?

Mariona não respondeu. Cabeça baixa, apalpava o vestido como se procurasse fugir de uma angústia.

- Onde está Aninha?

- Chegou chorando. Foram todos pai... os moços ricos.

Quando suas duas filhas se perderam, Pedro Voluntário às esbofeteou e disse: - “Fora sás cachorras. Vocês me desonraram”.

A terceira não, era a sorte. Quando viu Mariona no caminho da lenha com um negro, escondeu-se e conformou. Aninha fora

³¹ Luiz Antonio Carvalho Valverde (2008) “Osório Alves de Castro e as imagens do sertão na literatura. Investigações” in *Recife*. Vol 21 (pp. 117).

³² Luiz Antonio Carvalho Valverde (2008) “Osório Alves de Castro e as imagens do sertão na literatura. Investigações” in *Recife*. Vol 21 (pp. 121).

estuprada e tinha somente 14 anos. Lembrou-se de Zé Bebem e foi cobrir a filha com o vestido rompido.

No outro dia Santa Maria da Vitória comentava. Viram o fim da Liberdade? Coronel João Afonso tinha razão: os moços são homens e sempre foi assim...

(Castro 1961, pp. 153)

É um lembrar que não se inebria com o lirismo da conservação da memória, que tende a deixar as lembranças envolvidas de belezas nostálgicas. “Em Porto Calendário segue o regime das imagens condensadas com alto poder de incitação do imaginário do leitor” (Valverde 2008, pp. 26), ele usa essa beleza para inserir o leitor numa quase nostalgia saborosa para potencializar o impacto da realidade que não deve ser esquecida desse passado.

“Naquela tarde Santa Maria da Vitória fora sacudida por um espetáculo impressionante. Medrado e Aninha Voluntário atravessavam as ruas da cidade com seus feixes de lenha. Seria uma cena comum se não fosse aquela vestimenta da menina.

– Que é aquilo, meu Deus?

As mulheres exclamavam de mão no queixo:

– É a vergonha!

Os homens procuravam certificar, mas recolhiam-se.

Por que assim?

– Eles estão cuspiendo na cara dos ricos.

– Eles estão sujando as caras dos ricos

E todos procuravam ocultarse. Silenciosos, passos curtos cadenciados pela carga, atravessavam a cidade que se ia recolhendo.

– É a vergonha! E agora fizeram o mal para a coitadinha, agora? Quem se levanta? Cadê a honra dos ricos? Cadê a justiça do Coronel Bê Martins?

Ernesto Bonfim fechou as portas da loja.

– Vejam, ele tem um parente na culpa. Domingos do Prado e Quinca Queirós também. A cidade está se fechando, gente, com vergonha. A Liberdade do Dois de Julho, tá acusando. Eles vão passar pela Rua dos Alfonsos. Os Alfonsos foram os primeiros.”

(Castro 1961, pp. 160-161)

Vale ressaltar que a saudade é um sentimento diferente da angústia, a angústia pode estar presente no ser saudosos como resultado de sua vontade, Piñeiro demonstra que a diferença entre os dois sentimentos está na relação do ser com o tempo. “... a singularidade é *a relación ontológica* entre o ser do home e mais o Ser; a temporalidade é *un modo de ser* do ser do home, do Ser *singularizado*. Así, se a saudade é o sentimento ontológico puro, a angustia é o sentimento

existencial puro. (1995, pp. 55) Explica que o sentimento da singularidade própria é a saudade³³, enquanto que a angústia³⁴ é o sentimento da temporalidade, ao conhecer a finitude do tempo, procura a participação na Vida.

Assim, o homem ao sentir-se um ser singular se debate com a angústia da auto-afirmação deste ser. Osório em suas estórias, narradas em *Porto Calendário*, demonstra esta angústia tanto presente no povo sertanejo usando o lirismo pela esperança e o realismo como compromisso com o resgate do passado. Assim como afirma Piñeiro “Co o intelecto trae o mundo a dentro de si; cõa vontade lévase a si mesmo ó mundo.” (1995, pp. 31) a relação do homem com a realidade parece ser o seu fado por participar da vida, reconhecido por ele em seus sentimentos e levados a expressão pela vontade. Esta vontade, despertada quando o homem reconhece sua temporalidade em sua participação, caracteriza seus personagens e sua escrita, figurada por mim na saudade nostálgica. Apesar de a presente dissertação aprofundar-se apenas na obra *Porto Calendário*, a saudade que associa a Osório está ligada também à sua obra como um todo, em acordo com o Valverde (2008) toda a sua escrita publicada usa das características primárias deste livro estudado. Das quais se centram na procura da auto-afirmação do ser.

- Saudade em Florbela Espanca: desejo, vontade e saudade añorativa

O desenvolvimento do desejo, ou do pensamento sobre o desejo, segue paralelamente com o desenvolvimento da consciência saudosa (ou saudade). O primeiro desejo demiurgo supervalorizado e que encontra seu ápice no mito de Pedro e Inês³⁵. Botelho, em seu livro *Da Saudade ao Saudosismo*, defende que é no mito de Pedro e Inês que o desejo atinge o paroxismo e sua força mítica cobre exemplarmente esse primeiro período e modo da saudade.

³³ “O sentimento da propia singularidade, que por ser unha singularidade *transcendente* é sentida como *singularización do Ser*. Este sentimento é a saudade.” (Piñeiro 1995, pp. 63)

³⁴ “O sentimento da temporalidade, que xorde de sentir a participación na Vida, ou sexa, sentimento de *finitude*. Este sentimento é a angústia.” (Piñeiro 1995, pp. 63)

³⁵ D. Inês de Castro foi uma galega nobre que teve um romance com o, na época, futuro rei de Portugal D. Pedro I, por ser um amor extraconjugal seu pai mandou matar a Inês de Castro para o bem da honra de seu filho, mais tarde D. Inês tornou-se rainha póstuma quando D. Pedro I declarou ter casado com ela em sigilo, tendo apenas ele e seu tabelião como testemunhas.

Então, o desejo, aqui considerado como o índice da primeira e segunda fase da saudade. À esta primeira fase ligo a uma das formas primitivas da palavra saudade³⁶, quando esta ainda estava mais ligada à solidão, as quais se cristalizaram, inconscientemente, nessa palavra mais melodiosa e expressiva³⁷, é a palavra *soidade* que significa soidão ou solidão e abandono e acaba por inspirar o amor quando ligado à ausência.

Nas reflexões de Piñeiro, as quais define os tipos de *soidade*, explica que o primeiro tipo de *soidade* tem origem na atividade transcendente do homem, ou seja: “... na correlación suxeito-obxecto o primeiro elemento, o suxeito, está en perigo permanente de soidade. A soidade é, xa que logo, a situación do suxeito cando se atopa abandonado pelo obxecto” (1995, pp. 47); Continua o texto afirmando que em qualquer dos casos compreendidos nesta forma de *soidade*, “a soidade do suxeito prodúcese pola non presenza do obxecto, ten unha motivación obxectiva.” (ibidem, pp. 48)

Esta relação do sujeito-objeto pode ter diversas formas, o autor elenca três principais, das quais uma delas afirma ser a *Añoranza*: a falta “do ser amado (ausente, morto ou desviado), do ben perdido (a mocidade, a felicidade pasada, o agarimo materno), etc” (ibidem, pp. 48). Da mesma maneira, o sentimento de cada um desses modos de *soidade* virá a ser uma forma de saudade, que no caso da *Añoranza* pertence a saudade añorativa.

O mesmo, para melhor explicar o sentimento da saudade e consequentemente suas formas e tipos, estuda os sentimentos que a cercam e em especial algumas das palavras que são tidas como equivalentes em outras línguas. Numa de suas reflexões sobre a *Sehnsucht*³⁸ afirma que como a saudade se dá no reino do sentimento puro, é um sentir puro espontâneo, a diferença com a *Sehnsucht* estaria neste sentimento pertencer ao reino da vontade. É um sentimento que a vontade desperta quando chega ao limite da sua atividade transcendente, pois a vontade tende, ativa e incessantemente para o Absoluto, para o Ser. A vontade sente o Ser como uma necessidade, como uma aspiração pura, então, para além da *Sehnsucht* não existe mais do que o êxtase místico, o contato com o Ser. A saudade, em relação à *Sehnsucht*, está em outro pólo metafísico, no pólo em que o autor reflete ser no qual o homem sente a sua “soidade ontolóxica orixinal”, ou seja, a sua “soidade do ser.” (Piñeiro 1995, pp. 52)

³⁶ Descritas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos em seu ensaio *A saudade Portuguesa* feito em 1913 para a revista *Dyonisos*.

³⁷ “As formas primitivas da so-e-dade so-i-dade su-i-dade ainda não se haviam cristalizado na mais melodiosa de saudade.” (Vasconcelos 1990, pp. 56)

³⁸ Piñeiro, Ramon. 1995. p. 52

Eliana Luiza Santos Barros, em uma publicação intitulada *Os enigmas do dizer poético de Florbela Espanca*, ao teorizar sobre o amor, partindo de reflexões freudianas e lacanianas, coloca que:

“...o amor é uma invenção do humano em uma tentativa de fazer suplência à falta estrutural do sujeito, mas sabemos que o amor, na sua função de velar a falta, fracassa. O amor visa o ser, visa à suposição de que há no outro um saber. Talvez seja essa busca constante que Florbela nos aponta em sua obra.” (Barros 2010, pp. 116)

Temos, então, o pensamento de Piñeiro acerca da vontade mais o pensamento de Barros sobre o amor na escrita de Florbela Espanca. O autor afirma que a vontade busca sempre o absoluto, o ser, reflexão que se aproxima bastante da busca pelo ser que Barros explica como característica do amor. Seguindo estes dois pensamentos podemos entender como acontece a saudade na escrita de Florbela Espanca, uma saudade despertada pelo amor, mas um amor mais próximo da busca do ser, impulsionada pela vontade ampliada com a perda do amado (saudade añorativa), do que retorno da vivência com seus amados (ou amantes).

À primeira fase de Botelho, mais ligada ao desejo, associa com a primeira forma de *soidade* de Piñeiro, a *añoranza*, da qual pertence a forma de saudade añorativa, da mesma forma que posiciono a saudade na escrita de Florbela Espanca relacionando ao pensamento de Barros acerca do amor. A saudade na escrita de Florbela se apresenta numa insatisfação do presente causada pela incessante procura do ser, impulsionada pela projeção de um futuro não concretizado ao lado de seus amores, sendo, este futuro projetado, o seu presente no momento da evocação (criação dos poemas).

Piñeiro reforça que os três modos do sentimento da saudade dependem de faculdades alheias ao sentir mesmo, “(a memória e mais a vontade). Os tres producen a presencia da soidade *frente a algo que se lembra ou se desexa*. De aí que a súa vivencia sexa dorosa, porque revela unha carencia, unha privación, a carencia ou a privación de algo amado ou apetecido.” (1995, pp. 48)

Barros chega à conclusão do sofrimento na vida de Florbela refletido em seus poemas, apontando que a sua escrita possui forma peculiar para o indizível. Afirma que para Florbela, o indizível, como marca do real, é sinônimo de sofrimento e de ânsia do absoluto. Cita:

“...Para onde vai a alma que morreu?
Queria encontrar Deus!

Tanto o procuro!
[...]Quem sabe se este anseio de eternidade,
A tropeçar na sombra, é a Verdade,
É já a mão de Deus que me acalenta?"

(Espanca, *Quem sabe?...*, pp. 95, vol. 2, 2008)

E conclui que: "A ânsia de infinito, de algo inalcançável, é um elemento constante nos versos de Florbela." (2010, pp. 117)

Assim, a saudade que leio nos poemas de Florbela Espanca não estaria, a meu ver, ligada mais fortemente ao passado, mas sim na projeção que fez do que seria esse presente se estivesse na vivência do amor com o amado, já que sua busca estaria, mais inconscientemente, no encontro do Ser. Essa busca não sacia no outro, mas é intensificada na sua perda. Barros explica que seria o objeto que completaria o sujeito, seria a outra metade, a alma gêmea. O objeto que não há, ou seja, o amor que não está no outro ser, remete para o objeto para sempre perdido. Completa mostrando que a escrita é uma das formas de contornar o vazio deixado pelo objeto que, sem ter existido, é tomado como perdido para sempre (2010, pp. 118). Então, o amor, que nunca está no outro e sim em nós mesmos, remete ao amado perdido, que por não ter existido nele é tomado como perdido para sempre. Estaria, a meu ver, nesta angústia impulsionada pela vontade e/ou desejo de reaver o objeto que se apresenta a evocação criativa da consciência saudosa em Florbela Espanca.

No artigo *Florbela Espanca: The Limbs of Passion* o autor Thomas J. Braga escreve sobre essa vontade, esses desejo de amar intensamente, de sentir o amor mesmo³⁹, seria seu segredo, sua formula para escrever poemas mesmo sem uma maestria técnica. Sua naturalidade, intensidade e simplicidade "like a flower in bloom ('Trago no nome as letras duma flor'), she lets her body sing naturally, cloaked only in her earthiness" (1990, pp.979). Como o indizível para Barros, os poemas de Florbela refletem, em minha opinião, o que Piñeiro afirma ser a segunda forma da saudade, a saudade erma, a saudade do Ser, uma saudade que não tem relação com o objeto. Somado a impossibilidade de saciar-se já que apenas saciaria no êxtase místico, o contato com o Ser, resultado da vontade na Sehnsucht.

À esta tal vontade, que pode ser quase que sentida nos poemas de Florbela, Barros afirma ainda que ela "decanta o amor, como o que vem em suplência a alguma coisa da ordem do real.

³⁹"...the essential Florbelian conflict, the consuming desire to satisfy her need to love freely as a woman and her inability to channel that love into a socially acceptable, exclusive, monogamous mode..." (Braga 1990, pp. 978)

Mas uma suplência que pudesse completar a sua alma irrequieta. Ou seja: um amor que denega a castração. Ela diz no poema, *Ambiciosa*: O amor dum homem?/[...]Quando eu sonho o amor dum Deus!. Estamos diante da fantasia de completude, apresentada na fala de Aristófanes, em *O Banquete*, de Platão: o amor é o que de dois se faz um. Ou seja: o amor se associa a promessa de plenitude.” (2010,pp.116)

“Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar não só por amar! Aqui ... Além ...
Mais Este e Aquele e Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!
Recordar? Esquecer? Indiferente!...
Prender ou desprender? E mal? E bem?
Quem disser que se pode amar alguém
Durante a vida inteira é porque mente!”

(Espanca, *Charneca em Flor - Amar!*, pp. 80 vol. 2, 1931 - 2008)

Vale ressaltar, para além, que ela não pôde ter um tempo passado longo que criasse uma consciência saudosa com muitas ligações fortes àquele passado, claro que tal pensamento é meramente especulativo visto que a representatividade das lembranças passadas não se mede apenas na quantidade de tempo que nelas foi vivido.

Piñeiro, em uma reflexão sobre o “mundo interior do ser do home”, escreve que é na dimensão do sentimento que se conhece este mundo íntimo, que é completamente pessoal, singular, único e privativo de cada homem. Explica: “neste mundo interior [...] a participación das distintas dimensións – cognoscitiva, volitiva e sentimental – raras veces é harmonicamente equilibrada. [...] Deste predomínio dunha das dimensións xurdirán as personalidades acusadamente diferenciadas, como o poeta, o home de acción, o especulativo, etc” (1995, pp. 32-33). É no interior de cada ser humano que se desenvolve o conhecimento de si mesmo, tal via governada pelo sentimento é onde Florbela parece procurar seu amor, a vontade e o desejo de encontrar-se a si mesmo, inerente a todos os seres humanos, mas com diferentes dimensões em cada indivíduo. Para Barros a “obra poética de Florbela nos remete para as mazelas do sujeito dividido: a dor de existir, o amor, a vida e a morte” (2010, pp. 115), contraste inerente ao ser humano também explanado por Piñeiro.

Assim, diante destas reflexões, vemos que: o desenvolvimento do pensamento sobre desejo segue em paralelo com o desenvolvimento do pensamento sobre a saudade, segundo Botelho; O primeiro desejo, demiurgo, supervalorizado, que estaria presente na conceituação de Barros sobre o amor; Um amor que possui como dispositivo, ou gatilho, a falta do outro ser. Por,

este outro ser, parecer carregar em si mesmo tal amor. Amor do qual Barros afirma estar mais ligado ao próprio ser de Florbela, a procura deste amor seria a procura de si mesmo e não do amado, esta contradição de procurar a si no outro mostra-se, ainda, como o contraste inerente ao ser humano, acima explanado à partir das reflexões de Piñeiro; Por este motivo o desejo, a vontade, não parece cessar na vivência do amor com seus companheiros, e se intensifica durante o período de solidão, ou *soidade*, que não seria propriamente a saudade. A saudade por estar num plano diferente da *soidade*, como explica Piñeiro e Michaelis, estaria mais ligada à procura do ser, sintetizado por Barros na explicação do amor na poesia de Florbela. Assim posiciono a saudade em Florbela mais ligada à projeção do que seria sentir o amor pleno, visto que a saudade não pareceu cessar durante toda a sua vida, já que apenas cerraria no êxtase místico de encontrar-se a si.

- Tempo

A temporalidade pertence ao homem como consequência da sua participação na vida, todos os seres humanos estão temporalmente limitados pela morte (Piñeiro 1995, pp. 61), nesta introdução, Piñeiro ao discorrer sobre o tempo afirma que o homem conhece-o porque abrange dois planos distintos: o da vida e do espírito. Sendo no sentir que o homem percebe o tempo, assim como a vida, “o tempo é mesmo coma se fosse o eco sentimental do *decorrer da Vida*. O decorrer do tempo e o decorrer da Vida séntese unidos, totalmente coma se fosen a mesma cousa. [...] O tempo vén a ser como a expresión sentimental da Vida mesma.” (ibidem, pp. 61)

Esta contradição entre vida e morte inerente a todo ser humano pode ser experienciada no sentimento, ou no coração como afirma Botelho, assim Piñeiro explica: “No sentimento, por ser a síntese de Vida e Espírito, é onde se dan ambas experiências. O Espírito, de seu intemporal, no sentimento vitalízase, *temporalízase*; A Vida, de seu temporalidade, no sentimento espiritualízase, *intemporalízase*.” (1995, pp. 62)

Este pode ser o resultado do contraste explicado anteriormente, onde se encontram os discursos dos filósofos da saudade. Relaciono assim, os dois autores pelos seus passados⁴⁰, índices

⁴⁰ “Teremos que aceitar que o passado se recupera e que é exatamente nessa recuperação, nesse regresso, que a poesia se efetiva.” (Botelho 1990, pp. 124)

de insatisfação ao tempo presente⁴¹. Sendo a saudade um sentimento preso ao *ser do tempo* está na maneira como este tempo é evocado que se faz esta relação. A evocação da escrita de ambos estaria nas suas relações com o tempo, que figuro como estando presente no destino de cada um.

Já que “é no tempo que a contrariedade dos sentimentos da saudade se expressa” (Botelho 1990, pp. 32). É na anulação deste tempo que constitui qualquer forma de saudosismo, aí se apresenta a evocação dos dois autores. Ambos em contraste, um resgata o tempo passado e outro procura viver um tempo não vivido.

A saudade arelante, advinda da forma de *soidade* arela que significa a felicidade ideal ou perfeição ilimitada, apresenta-se como um fim para a angústia e saudade dos dois autores. Que pode ainda ser representado como o *porquê* e *para que* de suas vivências. Figuro este *porquê* e *para que* no destino. Que pode ser a representação da aceitação ou não da impossibilidade de anular o *ser do tempo* que controla a saudade. Destino como o fim ideal, a implicação corrigida pelo tempo.

Em Osório Alves de Castro apresenta-se na fatalidade do destino filosófico, daquilo que nenhum homem pode se livrar, a “predeterminação de todos os acontecimentos em virtude de um poder transcendental” (Freire 1977, pp. 11), transcrito por ele na subordinação do sertanejo ao poder dos coronéis, poder quase que divino, concebido a tempos e proclamado sempre que necessário. Destino que findaria apenas na objetivação da sua saudade nostálgica, instigada pela angústia em alternância à esperança, que teria um fim apenas na realização do *ser* segundo Piñeiro. Na salvação e redenção do *ser*, objetivo da *saludade* em Botelho. Mais propriamente no reconhecimento da auto-afirmação do *ser* como indivíduo singular, significação de seus personagens em *Porto Calendário*.

Em Florbela um destino mais providencial, “o que está reservado a um *ser* por sua natureza [...] é a mesma razão de *ser* do ente destinado” (ibidem, pp. 11), quando a própria autora escreve que parece ter nascido para aquele fim tendo sempre presente o desejo da concretização desse destino. A objetivação da *soidade* segundo Botelho, presente na objetivação da saudade añorativa em Piñeiro. Mais propriamente no êxtase místico, no contato com o *ser*, objetivo da *sehnsucht*. O encontrar das repostas às constantes indagações nos poemas de Florbela.

⁴¹ “A saudade implica a existência real de um *ser* ligado a outro *ser*. A diferença entre esses seres pode ser medida pelo tempo, o passado até certo ponto pode ser o índice dessa diferença.” (Botelho 1990, pp. 35)

Visto como defende Botelho, que é na anulação do tempo que constitui o objetivo de qualquer forma de saudosismo, a resposta pra esse fado poderia estar no mito, pois a figura do mito está livre da inexorabilidade do tempo. Ou ainda na consciência erma, quando Joaquim de Carvalho em *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa* explana sobre a peculiaridade da temporalidade própria da saudade poder surgir mais claramente quando comparada com a consciência apaixonada (relaciono com a escrita de Florbela), que é a consciência imersa no presente imediato, com a consciência expectante e esperançada (relaciono com a escrita de Osório), que é a consciência que fita o futuro, e, com a consciência erma, que é a consciência que se sente solitária e desamparada, isto é, sem raízes em qualquer sítio do espaço e sem conexão com qualquer das dimensões do tempo. Esta se parece mais ligada à saudade arelante.

A realização plena parece estar no encontro de todos estes contrastes, no presente momento em que eles colidem. O contraste aqui é novamente visto como o perceber de si mesmo⁴². ““Cando o sentimento *se sente* a si mesmo, o ser do home percibe a súa singularidade; cando o sentimento sente a *participación* na Vida, o ser do home percibe a temporalidade; cando o sentimento sente a *participación* no Espírito, o ser do home percibe a intemporalidade. [...] Se pode percibir a temporalidade, é polo contraste com a intemporalidade; se pode percibir a intemporalidade, é polo contraste com a temporalidade.” (Piñeiro 1995, pp. 61)

Porém, sempre que penso em conclusões deste tipo sinto a necessidade de parafrasear o cantor e compositor Jards Macalé, em sua música *Destino*, canta:

O Destino Do Poeta É Coisa Dele
Preste Atenção Que Eu Te Amo Nele
ele Meu Amor É Muito Grande
Vive Crescendo Enquanto A Gente Aprende
Que O Destino Do Poeta É Grande!
Cabe Inclusive De Frente
Preste Atenção, Quem Me Ama Não É Você
Seria Uma Espécie De Se, Um C
Ceci Peri

⁴² “A perspectiva fundada no sentimento tem, pelo menos, tres dimensões distintas:

I – O sentimento da propia singularidade, que por ser unha singularidade *transcendente* é sentida como *singularización do Ser*. Este sentimento é a saudade.

II – O sentimento da temporalidade, que xorde de sentir a *participación* na Vida, ou sexa, sentimento de *finitude*. Este sentimento é a angústia.

III – O sentimento da intemporalidade, da *infinitude*, que xorde de sentir a *participación* do Espírito. De aí nace a *arela da infinitude*, ou sexa, a *Sehnsucht*.” (Piñeiro 1995, pp.63)

Si Ci
See That King Of Sea, Deep Blue Sea

(Macalé, *Destino*, Atração, 03, CD, 1998)

O destino de alguém está na sua individualidade, é coisa dele, não podemos sabê-lo. Ao que parece, o lugar onde estes contrastes se encontram é a individualidade pura, é no ser, e só o ser a pode conhecer. Pode estar aí a significação suprema da saudade que “consiste em conduzir o pensamento a interrogar-se e a interrogar a existência vivida e a viver, perceptível e desejável, na sua expressão concreta, e não meramente abstrata e menos ainda como espetáculo de que a mente e o coração humanos sejam mero espectadores, passivos e indiferentes.” (Carvalho 1998, pp. 75)

Entre-imagens

O *entre-imagens* é um espaço de passagem, um lugar físico e mental, fisicamente aqui expresso no tempo, e mentalmente expresso na lembrança. O primeiro frame é aquele bloco de lembrança que tentamos reviver e percebermos o frame em que estamos, o presente, e cogitamos o próximo frame, o futuro. Não tenciono afirmar que vivemos no *entre* enquanto saudosos, o presente é material, o espaço saudoso ou da consciência saudosa está na relação com o despertar do passado e o prenuncio do futuro, nestes dois espaços entre os três frames.

“Desse modo (virtualmente), o *entre-imagens* é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão.”

(Bellour 1997, pp. 14)

Bellour direciona seu conceito para explicar as diferenças e ligações entre as mídias visuais (pintura, fotografia, cinema e vídeo). Segundo Luana Brant Campos, em seu artigo *O Cinema nas Potências do Falso*, “o fundamental para Bellour são as texturas possíveis da imagem. Ele se concentra na questão dos dispositivos (foto, cinema, vídeo) para aprofundar a discussão sobre as passagens de um tipo de imagem a outro [...] Este movimento Bellour resume no conceito de *entre-imagens*.” (2008, pp. 11)

Deleuze é o filósofo inspirador da obra de Bellour, citado como referência em todo o livro *Entre-imagens*. Segundo Deleuze, ao citar Henri-Louis Bergson, este “movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer.” (1985, pp. 09) Pode ser relacionado, a meu ver, à lembrança (aqui mais ligada à consciência saudosa), pois como o próprio autor continua afirmando “espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irredutíveis entre si” (ibidem, pp. 09). Este espaço homogêneo a que pertencem todos os espaços percorridos é o da memória.

Partindo das relações entre mídias, nas quais se utiliza a expressão Hibridismo⁴³, Silvia Laurentiz, no seu artigo *Imagem e (I)materialidade*, abre uma questão interessante sobre “qual a (i)materialidade das passagens ‘entre-imagens’?” (2004, pp. 03). Durante o desenvolvimento da questão a autora atenta para “uma outra relação espaço/temporal”(ibidem, pp. 03) que existe entre as mídias, ela cita que na exposição *Passages de l'Image* organizada por Bellour em Paris, em 1990, as imagens expostas eram mesclas de diferentes mídias⁴⁴, nas quais instaurava-se uma relação para além da física, visto a disposição das obras na exposição, segundo a autora resume: “Entre-imagens, conceito criado por ele, é um outro espaço, material e atemporal, de todas essas passagens.” (ibidem, pp. 03)

Deleuze no seu livro *A Imagem-Movimento*, inspirador do ensaio de Bellour, analisa as três teses de Bergson sobre o movimento, relacionada ao pensamento do filósofo sobre a *duração*. O autor retira das três teses, três níveis de compreensão para a análise do movimento no cinema, que são:

⁴³ “Hibridismo é uma expressão que passou a ser muito utilizada a partir da exposição *Passages de l'Image*, organizada em Paris, em 1990, por Raymond Bellour.” (Laurentiz 2004, pp. 03)

⁴⁴ “As imagens híbridadas são mesclas de diferentes modos de representação, parte é fotografia ou cinema, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto, parte é modelo gerado em computador, parte está sendo apresentada em um monitor, parte em projeções no espaço. [...] E nestas 'passagens' instaura-se uma outra relação espaço/temporal” (Laurentiz 2004, pp. 03)

- “os conjuntos ou sistemas fechados, que se definem através dos objetos discerníveis ou das partes distintas; o movimento de translação, que se estabelece entre esses objetos e modifica suas posições respectivas; a duração ou o todo, realidade espiritual que não para de mudar segundo suas próprias relações.” (1985, pp. 21)

Nestes três níveis, também utilizados por Bellour para sistematizar seu conceito de *entre-imagens*, do qual o autor analisa o tempo, também presente nos três níveis de Deleuze, comparando o congelamento da imagem no *cinema falado* clássico, no qual o “tempo se desloca como um movimento (mais ou menos) linear” (1997, pp.131). O congelamento é um meio para provocar “o fascínio do imóvel e as inversões de tempo” (ibidem, pp.131), com o congelamento da imagem no cinema moderno que, influenciado pelo vídeo e videoclipe, a “imagem congelada se tornou uma das formas de troca entre imagens tão vaga quanto generalizada” (ibidem, pp. 131). Na conclusão deste pensamento Bellour afirma que, durante este intervalo entre as mídias, o congelamento “serviu e ainda serve como suporte à busca obstinada de um outro tempo, de uma falha do tempo na qual o cinema moderno talvez tenha se lançado em busca de seu mais íntimo segredo” (ibidem, pp. 131). O interessante aqui é o sentido que a imagem em pausa (o frame, o fotograma ou a fotografia) carrega para além do contexto do qual foi retirada/transportada. Então para que aja uma dinâmica de relações é necessária uma série de *pausas* organizadas sob um tema que proporcione certa linearidade às relações.

Bill Viola, quando entrevistado⁴⁵ por Bellour, comenta sobre como construiu seu vídeo *The Reflecting Pool* (1977-80), no qual decidiu trabalhar “recombining levels of time within the frame, times which are not strictly dependent on the sort of absolute time of the running of the videotape machine” (1985, pp. 96). O tempo absoluto da câmera de vídeo se conjuga no movimento que Deleuze discute, e a possibilidade de resgate e mescla destes *tempos* é a finalidade que campeio no estudo deste *movimento/tempo*. Como destacado por Deleuze sobre nosso erro em pensar o movimento como apenas o deslocar da matéria, está: “Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo em que os pretensos elementos se movem.” (1985, pp. 18)

Sobre o primeiro capítulo do livro *Matière et Mémoire* de Bergson, Deleuze destaca a relação de “IMAGEM=MOVIMENTO” (1985, pp.78-79), no qual a imagem deve ser vista como o

⁴⁵ Entrevista publicada pela The MIT Press, *An Interview with Bill Viola*, October, Vol. 34 (Autumn, 1985), pp. 91-119.

conjunto de coisas que se vê naquele momento (ou naquele quadro). “Toda imagem não passa de um ‘caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo’”. (ibidem, pp. 78)

Tal pensamento é importante para pontuar diferenças entre a finalidade do movimento que o Deleuze defende, ligado ao tempo no cinema, e o movimento que relaciono à lembrança (consciência saudosa). Para a relação que faço importa destacar que: quando o movimento torna-se imagem, uma imagem torna-se um conjunto de ações e reações, posto que a imagem não se desvencilha do movimento; Tudo se torna uma imagem, pois materializa-se na nossa consciência. O que me faz relembrar o conceito⁴⁶ de que pensamos (lembramos) através de imagens.

Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) ao dissertar sobre a linguagem afirma que o tempo produz relações que acabam por influenciar a língua de um determinado povo, mas ele não age diretamente sobre a linguagem, e sim sobre as relações das quais decorrem a linguagem. Visto que o tempo produz estas relações. Com isto a descontinuidade (desordem) provocada no tempo será utilizada como conceito na construção das obras, resultado prático da presente dissertação. Neste tempo que se torna agente, assim como o autor afirma que “Inversamente, se se considerasse a massa falante sem o tempo, não se veria o efeito das forças sociais agindo sobre a língua. Para estar na realidade, é necessário, então, acrescentar ao nosso primeiro esquema um signo que indique a marcha do tempo: A língua já não é agora livre, porque o tempo permitirá às forças sociais que atuam sobre ela desenvolver seus efeitos, e chega-se assim ao princípio de continuidade, que anula a liberdade. A continuidade, porém, implica necessariamente a alteração, o deslocamento mais ou menos considerável das relações”. (2006, pp.93)

É indispensável discutir um pensamento de Deleuze que irá servir de introdução/ligação ao próximo ponto do presente capítulo desta dissertação. O autor analisa a primeira tese, de Bergson, sobre o movimento e destaca a afirmação de que “por um lado, há uma crítica contra todas as tentativas de reconstruir o movimento com o espaço percorrido, isto é, somando cortes imóveis instantâneos e tempo abstrato.” (Deleuze 1985, pp. 12) A partir daí o autor continua a questão e afirma “o erro consiste sempre em reconstituir o movimento através de instantes ou posições” (ibidem, pp. 12), porém apresenta uma saída, baseada segundo ele, na revolução científica moderna que “consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, *ele não era mais recomposto a*

⁴⁶“Conceito defendido inicialmente por Platão, segundo ele a memória e as paixões que a acompanham estão inscritas como discurso em nossa alma”. (Vita 2003, pp. 33)

partir de elementos formais transcendentos (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)." (ibidem, pp. 13).

Tal pensamento me leva a destacar uma característica da *tradução intersemiótica* que consiste em definir o signo que permita ser transportado de uma mídia a outra sem que seu significado se perca completamente. A tradução estaria em retirar das *poses* os *cortes* que permitissem serem transportados.

"O significante⁴⁷, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) representa uma extensão, e b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha" (Saussure 2006, pp. 84). Associo esta afirmação de Saussure, o tempo na linguística, com o tempo em Bellour e consequentemente ao tempo da saudade, presente nas obras de Osório Alves e Florbela Espanca. O tempo das obras estaria mais ligado ao tempo linguístico e linear do significante, para isto, centrei-me nos elementos dos *significantes acústicos*, que dependem do tempo que define a colocação um após o outro, provocando a imagem gráfica da palavra (*signos gráficos*). Isto pode ser associado a organização dos fotogramas na película, e consequentemente um conceito que pode ser usado na construção das obras. Trata-se do tempo inexorável, do qual as relações do ser com a saudade tem origem e encontram o desejo necessário a sua evocação.

Tradução Intersemiótica

Deleuze compara, segundo Bergson, a relação da ciência moderna e do cinema com o tempo. Para a ciência o tempo é uma variável independente do movimento, observa essa relação e faz uma analogia na qual "o cinema parece realmente o último rebento desta linhagem destacada por Bergson. Poderíamos conceber uma série de meios de translação (trem, carro, avião...) e, paralelamente, uma série de meios de expressão (gráfico, foto, cinema): a câmera surgiria então como um transdutor, ou melhor, como um equivalente generalizado dos movimentos de translação" (1985, pp. 13). Partindo desta ideia a tradução-intersemiótica é este

⁴⁷ Os conceitos presentes nesta frase são explicados mais adiante no tópico sobre Tradução Intersemiótica na página 34 da presente dissertação.

aparelho transdutor, que para o movimento em Deleuze e Bellour opera com frames e para Júlio Plaza opera com signos.

A tradução intersemiótica é uma correlação temporal e semiótica entre passado, presente e futuro. Segundo Júlio Plaza, autor deste conceito, “podemos traçar um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor” (1987, p. 08). É interessante entender o desenvolvimento do pensamento acerca da semiótica para conseguinte entender a tradução intersemiótica.

Lúcia Santaella em *O que é Semiótica* (1983) explica que a semiótica é o estudo dos signos, mas signos como linguagem, então a semiótica é a ciência que estuda todos os tipos de linguagens possíveis, dos modos de comunicação utilizados para a expressão de qualquer fenômeno que produza um significado de algum sentido.

A ciência que estuda os signos é discutida, segundo Winfried Nöth, desde o século XVII, no qual John Locke (1632 – 1704) postulou uma *doutrina de signos*⁴⁸. Nöth destacou três temas semióticos discutidos durante o século XVIII, presentes no iluminismo, foram nas áreas da epistemologia, da hermenêutica e da estética. O autor cita como principais temas “o papel dos signos nos processos de percepção e a gênese dos signos” pertencendo à epistemologia; “o papel dos signos no processo de compreensão dos textos”, destacado na hermenêutica; e “o papel dos signos naturais e artificiais ou arbitrários na percepção do belo”, tema semiótico central na estética. (1998, pp. 46)

Mais tarde, Marie-Josef Degérando (1772 – 1842) ideólogo impulsionador no desenvolvimento da semiótica sensualista, “distingue dois limiares semióticos entre três níveis no processo da semiose” (Nöth 1998, pp. 51). As sensações se apresentam apenas nos níveis mais baixos, por estas não serem ainda signos, mas sim suas condições prévias para a formação de representações. Estando na conexão entre a sensação e a ideia a diferença entre “as sensações que ainda não são e aquelas que pertencem ao primeiro nível dos signos” (ibidem, pp. 51). Nöth conclui, pelas palavras de Degérando, que um signo é “qualquer sensação que acarreta uma ideia em nós, por causa da associação que existe entre elas.” (ibidem, pp. 51)

⁴⁸ “A doutrina do signo, que pode ser considerada como semiótica *avant La lettre*, compreende todas as investigações sobre a natureza dos signos, da significação e da comunicação na história das ciências.” (Nöth 1998, pp. 18)

Ainda sobre este limiar de sensações, Johann Heinrich Lambert (1746), em *Semiótica*, primeiro tratado da teoria geral do signo segundo Nöth, aclarou melhor as terminações entre o pré-semiótico e o semiótico ao afirmar que “abaixo desse limiar há sensações que não podem ser repetidas voluntariamente. Acima, há produção de signos com cognição simbólica, único estágio que permite a reiteração das sensações necessárias para atingir a clareza na cognição”. (Nöth 1998, pp. 52)

Laurentiz afirma: “se definirmos imagem como signo, devemos expandi-la para além da sua existência ‘concreta’. A existência física, para a semiótica de Charles Sanders Peirce, é apenas um dos momentos de uma imagem” (2004, pp. 02), que necessita de alguém para conferir-lhe um sentido.

Pensamento que condiz com Ferdinand de Saussure quando o autor afirma que a palavra escrita é a imagem da palavra falada, na qual a primeira acaba por "usurpar-lhe o papel principal. [...] Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto lingüístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última, por si só, constitui tal objeto”. (2006, pp. 34 - 35)

Entretanto para se conhecer essencialmente cada uma, estas precisam ser analisadas individualmente, “pois é o estudo dos sons através dos próprios sons que nos proporciona o apoio que buscamos. Os lingüistas da época atual terminaram por compreendê-lo”. (2006, pp. 42) A escrita fonológica, segundo Saussure, poderia ser uma ferramenta na qual o linguista define signos gráficos (escrita) que procuram representar cada elemento da cadeia falada.

“Quais os princípios de uma escrita fonológica? Ela deve visar a representar por um signo cada elemento da cadeia falada”. (Saussure 2006, pp. 40) Como a palavra é absorvida como uma imagem. Segundo Saussure (2006, pp. 44) lemos de dois modos, primeiro conhecemos a palavra soletando-a letra por letra, segunda é a palavra, numa vista de olhos, sem se prestar atenção nas letras. Desta segunda fixamos a palavra como uma imagem ideográfica.

A ambiguidade que existe na geração (surgimento) destes signos, tente associar ao seu trabalho ser baseado em relações de significado. Como um signo lingüístico não pode ser gerado apenas pela ligação com as "ideias preexistentes às palavras" (Saussure 2006, pp.79), pois a palavra pode possuir natureza vocal ou psíquica. Assim como a saudade que não possui um objeto próprio, os conceitos criados para a construção das obras levam em consideração esta

ambiguidade, pois penso nisto como um enriquecedor para a análise destas obras. Aí entra a semiótica, e o estudo do desenvolvimento do pensamento sobre o signo.

O signo linguístico apesar de não ser o foco semiótico que pesquiso, nesta estruturação desenvolvida por Saussure acaba por ligar o sentido pelo qual procuro usar a semiótica como ferramenta. Contudo, é neste jogo de associações, dos quais tenciono provocar relações entre as obras que serão expostas. Este jogo de relações e significados da semiótica linguística de Saussure é uma ponte entre as obras dos autores escolhidos (Osório Alves e Florbela Espanca) com as obras resultado da presente dissertação. Que junto à semiótica de Pierce que trata da relação entre o objeto e signo serve de esquema metodológico para a construção das mesmas. Charles Sanders Peirce (1939 – 1994), nome que aparece quase como na terceiridade peirciana quando se discute sobre semiótica. Em um de seus estudos⁴⁹ dedicou-se a analisar as modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno, das quais se operam a tradução dos mesmos. Dividindo essas modalidades em três categorias gerais:

- Primeiridade: Santaella expressa essa categoria muito claramente dizendo: “aparece cm tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada” (2002, pp. 07). É a primeira apreensão das coisas que nos aparecem, que deixa de ser primeira assim que pensarmos no que estamos observando, uma forma imprecisa e rudimentar de predicação, está naquilo que vem antes de ser, o primeiro passo antes do segundo (secundidade) estando completamente ligada a matéria.

- Secundidade: É a reação de uma impressão sobre um objeto, sobre nós. A primeira impressão não pode ser confundida com a segunda (a sensação) já que esta, ao contrario da outra, se divide em duas: a sensação (sentimento) e a influência provocada no indivíduo por este sentimento absorvido com a observação do objeto. A primeira é bruta, simples, instantânea, a segunda é a primeira resposta, sensação, provocada pelo objeto.

- Terceiridade: Onde se encontra o signo genuíno, onde se constitui o pensamento em signos por onde representamos e interpretamos o mundo. Se pensarmos numa paisagem o verde estaria na primeira, as arvores e as serras na segunda e a montagem da paisagem verde no serrado seria a parte terceira. A construção intelectual que nos faz compreender o mundo em signos.

⁴⁹ Peirce 2005, *Semiótica*.

Peirce delimita a condução do pensamento a ser expressado em três tipos de signos. Dos quais a maioria está mais ligado à representação literal da palavra, possuindo assim um caráter mais simbólico, e outros que complementam o que está incompleto na palavra, esses signos não-simbólicos dividem-se em duas classes: figuras e diagramas ou imagens. Segundo Peirce cada tipo de signo serve para montar na mente objetos de espécie diferentes daqueles revelados por uma outra espécie de signos.

Na linguagem também, como no pensamento, possui três aspectos:

[...] “Assim, temos, no pensamento, três elementos: primeiro, a função representativa que o torna uma representação; segundo, a aplicação puramente denotativa, ou conexão real, que põe um pensamento em relação com um outro; e, terceiro, a qualidade material, ou a maneira pela qual ele é sentido, que dá ao pensamento sua qualidade.” (Peirce 2005, pp. 273)

A relação desses três elementos de semiose está presente em todo processo sógnico. Segundo Peirce, o signo é um elemento que representa alguma coisa para alguém, quando absorvido recebe a influência do indivíduo, que monta sua representação a partir de outros signos criando um signo equivalente ou mais desenvolvido, este por sua vez é o significado do primeiro signo absorvido. Todo esse processo já é intersemiótico.

O signo não é um objeto e sim sua representação, a palavra moldura, a cor de uma moldura, o desenho de uma moldura, o projeto de uma moldura, até mesmo o seu olhar para uma moldura são signos do objeto moldura.

Pierce (2005) caracteriza o signo por possuir dois objetos:

- O objeto no mundo, objeto dinâmico, que está no próprio signo.
- O objeto imediato, como é representado, se imaginarmos o desenho de uma casa o objeto imediato seria a aparência de casa presente no desenho, o que leva o interpretante a lembrar de uma casa ao observar o desenho.

Possuindo, além disso, três interpretantes:

- Interpretante imediato, de como é representado, está presente naquilo que o signo pode produzir na mente de qualquer interpretador, variando de acordo com sua natureza. O

círculo, por exemplo, considerado uma forma primária representaria para a maioria das pessoas, nesse caso, a lua.

- O interpretante dinâmico, de como é realizado, neste o exemplo anterior representaria apenas o círculo, uma linha circular fechada.

- O final, o interpretante em si mesmo.

A partir destas características Peirce elege “a segunda tricotomia dos signos” (Peirce, 2005, pp.52) levando em consideração sua natureza em relação com o objeto e seus representantes: [...] Em (ícones), Signos-De (índices) e Signos-Para (símbolos). (Plaza 1987, p.23)

- Ícones: é a simples representação que opera em cima da semelhança entre as qualidades de seu objeto e seu significado. Despertando um alto poder de sugestão por representarem apenas formas e sentimentos fomentando imensuráveis relações de comparação. Estes ícones recebem uma subdivisão em hipoícones ao qual pertencem três categorias: imagens, como qualidades primárias; diagramas, de segundo nível, representam relações diádicas entre as partes do objeto; metáforas, de terceiro nível, um paralelismo, comparação entre duas palavras em justaposição mudando o significado das mesmas.

- Índices: pertencente à secundidade, sendo um objeto existente, real, concreto em sua determinação como parte do universo. É a conexão do signo com o objeto dinâmico determinado por estarem em relação existencial, real. Funciona como índice porque representa uma coisa com o que está realmente, naturalmente, ligado. Está sempre em dualidade visto que precisa de um interpretante que faça essa ligação direta, este não ultrapassa a relação física existente.

- Símbolos: uma terceiridade. Não mantêm uma conexão factual com o objeto, ele extrai seu poder representativo diante de uma lei, uma convenção, que determina algo àquilo que está sendo representado. Impossibilitado da representação singular visto que participa de uma generalidade coletiva. Para Nöth “o ponto de partida da teoria peirciana dos signos é o axioma de que as cognições, as ideias e até o homem são essencialmente entidades semióticas. Como um signo, uma ideia também se refere a outras ideias e objetos do mundo”. (1998, pp. 61)

Ideia trabalhada anteriormente pelo João de São Tomás que, segundo Nöth, é importante para o entendimento da semiótica por ter defendido a ideia de que os signos não serviram apenas para entendimento, mas ainda para cognição. Nesta afirmação do autor, à partir da citação de

Tomás: “*Omnia instrumenta, quibus ad cognoscendum ET loquendum utimur, signa sunt*” (todos os instrumentos dos quais nos servimos para a cognição e para falar são signos), o autor explica que, para além dos signos servirem para cognição, é importante destacar que “a definição do signo como instrumento e, portanto, como um meio, constituindo um esboço da ideia de semiose como mediação, desenvolvida mais tarde por Pierce”. (1998, pp. 36)

Relembrando a questão da (i)materialidade no texto de Laurentiz, há um pensamento semelhante, destacado por Nöth, no qual o filósofo Hobbes (1588 – 1679), no quadro do empirismo britânico, contribuiu para a semiótica ao elaborar a definição de que “os nomes são signos das nossas concepções e não das coisas mesmas” (1998, pp. 43). Sua definição é analisada proximamente à de Descartes, das quais, segundo o autor, afirmam que como o signo não pode se referir às “coisas” no mundo e sim apenas a outros conceitos derivados dele mesmo, o processo de semiose irá se desenvolver apenas na mente.

Nöth explica que o signo, no modelo de Platão, possui uma estrutura triádica, que distingue três componentes do signo: O nome (*ónoma, nómos*); a noção ou ideia (*eidós, logos, dianóema*); a coisa (*pragma, ousía*) à qual o signo se refere. Desta estrutura Platão determinou que “... a verdade que se exprime e se transmite por palavras, mesmo que as palavras possuam semelhanças excelentes com as coisas às quais se referem, é sempre inferior ao conhecimento direto, não inter-mediado, das coisas”. (ibidem, pp. 27)

Aristóteles (384 – 322) definiu o “... signo como uma relação de implicações: se (q) implica (p), (q) atua como signo de (p). [...] Chamou o signo lingüístico de ‘símbolo’ (*symbolon*) e o definiu como um signo convencional das ‘afecções (*pathémata*) da alma’. Descreveu essas afecções como ‘retratos’ das coisas (*prágmata*)”. (ibidem, pp. 29)

O que havia de comum entre os pensamentos dos filósofos é reforçar a ideia de uma estrutura triádica do signo.

Seguindo o modelo triádico, os Estóicos (ca. 300 a.C. – 200 d.C.) diferenciaram o significado (*semainómenon*, ou *lékton*) como sendo “ ...uma entidade ideal, não corporal”

diferente do significante (*semaínon*) e do objeto (*tygchánon*) pois ambos “são entidades materiais”⁵⁰. (ibidem, pp. 29-30)

Visto que cada tradução usa simultaneamente essas três linhas guias, passado-presente-futuro, a obra extraída da recriação do passado em um produto presente sofre inegável influência dos meios disponíveis na hora, no tempo em que a tradução se desenvolve e na expectativa futura de sua apreciação.

Segundo Plaza “a arte contemporânea é uma ‘bricolagem’ do ciclo histórico onde o novo aparece raramente, a montagem da combinação desses períodos valida o novo ‘presentificando-o’” (1987, pp. 08). Afirma ainda que a tradução intersemiótica está na linha desse processo, porém distingue-se dele pela intenção explícita da tradução. Ideias embutidas no conceito de *pós-produção* de Nicolás Bourriaud, segundo explica o autor, “podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia *prima*. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural, signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos”. (Bourriaud 2007, pp. 07-08)

A tradução é uma correlação temporal e semiótica entre passado, presente e futuro, se conseguirmos entender a afirmação:

“Podemos traçar um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor”. (Plaza 1987, pp. 08)

⁵⁰ “significado, (*semainómenon*, ou *lékton*) corresponde a significação ; significante, (*semaínon*) a entidade percebida como signo; objeto, (*tygchánon*) objeto ao qual o signo se refere.” (Nöth 1998, pp. 29)

Poderíamos investigar a história de uma maneira sincrônica, de forma simples já que se torna impossível entender o ciclo da vida sem a análise do âmbito dela mesma. Visto que cada tradução mexe simultaneamente essas três linhas guias, passado-presente-futuro, a obra extraída da recriação do passado em um produto presente sofre inegável influência dos meios disponíveis na hora, no tempo em que a tradução se desenvolve e na expectativa futura de sua apreciação.

Na contemporaneidade a tradução intersemiótica converte-se numa ferramenta muito utilizada, conscientemente ou não, no fazer da arte. Entender esta ferramenta otimiza o desenvolvimento sistematizado dos projetos propostos na presente dissertação. "A escrita obscurece a visão da língua; não é um traje, mas um disfarce. Percebe-se bem isso pela ortografia da palavra francesa *oiseau*. Onde nenhum dos sons da palavra falada (*wazo*), é representado pelo seu signo próprio; nada resta da imagem da língua" (Saussure 2006, pp. 40). A relação entre a imagem e a escrita, a distancia que a obra precisa em relação ao signo/obra/palavra traduzida. Assim, como afirma o autor, a língua é um sistema, "por tal sistema torna-se um mecanismo complexo" (ibidem, pp. 87), a escolha da semiótica como ferramenta metodológica ajuda a organizar esta complexidade para que então consiga transportar os conceitos (que serão detalhados no capítulo 03 da presente dissertação) para as obras a serem produzidas.

Síntese do capítulo

1 - Saudade

No estudo da saudade centraliza-se a pesquisa nos seus elementos extra sentimentais. Nos objetos ou “algo” que provoca o sentimento. Disto definiram-se duas formas de saudade para então estudá-las.

A primeira forma de saudade tem relação à objetividade, a relação entre homem e objeto. Desta, o sentimento foi fragmentado em três sensações, segundo Piñeiro:

- A *añoranza* – que é provocada pela falta de um ente querido. De um amor ou alguém especial. Desta sensação advém a saudade añorativa.
- A *nostalxia* – que é provocada pela distância de um lugar ou época especial em nossas vidas. Desta sensação advém a saudade nostálgica.
- A *arela* – que é um desejo de felicidade ideal, de realização plena. Desta sensação advém a saudade arelante.

A segunda forma de saudade origina-se na intimidade do ser, é o sentir-se a si mesmo, que experienciamos assim que tomamos consciência de que somos um ser único diferente dos outros.

Já Botelho desenvolve seu estudo partindo dos sentimentos chamados *pays* da saudade, no qual a saudade nasce da luta entre o desejo e a lembrança. O autor associa seu estudo ao desenvolvimento do pensamento sobre o desejo e conseqüentemente acerca do pensamento sobre a saudade, do qual chama de consciência saudosa.

Esta consciência saudosa é o material de estudo dos filósofos Piñeiro e Botelho, dos quais centralizo a pesquisa. Ambos associam o pensamento sobre a saudade em relação ao desenvolvimento da cultura do povo no qual se originam, do galego e do povo português respectivamente.

Associando os dois estudos, relaciono a luta entre o desejo e a lembrança, expressa no tempo, às características dos dois autores que escolhi como objetos de referência ao projeto.

1.1 - Lembrança e Saudade Nostálgica - Osório e a Saudade

A partir desta segmentação proposta por Piñeiro, associada à divisão proposta por Botelho, relaciono a escrita de Osório à saudade, nomeadamente à saudade nostálgica.

O homem ao sentir-se um ser singular se debate com a angústia da auto-afirmação deste ser. Osório em suas estórias, narradas em *Porto Calendário*, demonstra esta angústia tanto presente no povo sertanejo usando o lirismo pela esperança e o realismo como compromisso com o resgate do passado. Assim como afirma Piñeiro “Co o intelecto trae o mundo a dentro de si; cõa vontade lévase a si mesmo ó mundo” (Piñeiro 1995, pp. 31), a relação do homem com a realidade parece ser o seu fado por participar da vida, reconhecido por ele em seus sentimentos e levados a expressão pela vontade. Esta vontade, despertada quando o homem reconhece sua temporalidade em sua participação na vida, caracteriza seus personagens e sua escrita, figurada por mim na saudade nostálgica de Piñeiro.

1.2 - Saudade em Florbela Espanca: desejo, vontade e saudade añorativa.

Dentro da definição de Piñeiro sobre a *Añoranza*: “do ser amado (ausente, morto ou desviado), do ben perdido (a mocidade, a felicidade pasada, o agarimo materno), etc.” (1995, pp 48). Associo, assim como em Osório, o primeiro período do desenvolvimento da consciência saudosa, com o desejo demiurgo.

Vimos que: o desenvolvimento do pensamento sobre desejo segue em paralelo com o desenvolvimento do pensamento sobre a saudade, segundo Botelho; o primeiro desejo, demiurgo, supervalorizado, que estaria presente na conceituação de Barros sobre o amor; Um amor que possui como dispositivo, ou gatilho, a falta do outro ser. Por, este outro ser, parecer carregar em si mesmo tal amor. Amor do qual Barros afirma estar mais ligado ao próprio ser de Florbela, a procura deste amor seria a procura de si mesmo e não do amado, esta contradição de procurar a si no outro mostra-se, ainda, como o contraste inerente ao ser humano, acima explanado à partir das reflexões de Piñeiro; Por este motivo o desejo, a vontade, não parece cessar na vivência do amor com seus companheiros, e se intensifica durante o período de solidão, ou *soidade*, que não seria propriamente a saudade. A saudade por estar num plano diferente da *soidade*, como explica Piñeiro e Michaelis, estaria mais ligada à procura do ser, sintetizado por Barros na explicação do amor na poesia de Florbela. Assim posiciono a saudade em Florbela mais ligada à projeção do que seria sentir o amor pleno, visto que a saudade não pareceu cessar durante toda a sua vida, já que apenas cessaria no êxtase místico de encontrar-se a si.

1.3 - Tempo

Uso o tempo na relação entre os dois autores. O segundo tipo fundamental de *soidade* é a que se dá na intimidade pura. Piñeiro explica que sentir saudade é sentir-se a si mesmo, aquela vaga sensação de percebermos o nosso eu mais íntimo, essencial. Quando sentimos falta (*soidade*) do nosso eu, quando nos sentimos sozinhos, não por solidão, mas sim por singularidade, esse sentimento é a saudade pura, sem relação com os objetos da memória ou da vontade, é o momento que nos apercebemos que somos um ser para além do ser humano “... Esta saudade que é o sentir inicial, espontâneo, da própria intimidade do ser humano.” (1995, pp. 49)

Ambos os autores demonstram personagens que procuram a arela, a realização da felicidade ideal, cada um buscando da sua maneira.

Visto como defende Botelho, que é na anulação do tempo que constitui o objetivo de qualquer forma de saudosismo, a resposta pra esse fado poderia estar no mito, pois a figura do mito está livre da inexorabilidade do tempo. Ou ainda na consciência erma, quando Joaquim de Carvalho em “Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa” explana sobre a peculiaridade da temporalidade própria da saudade poder surgir mais claramente quando comparada com a consciência apaixonada (relaciono com a escrita de Florbela), que é a consciência imersa no presente imediato, com a consciência expectante e esperançada (relaciono com a escrita de Osório), que é a consciência que fita o futuro, e, com a consciência erma, que é a consciência que se sente solitária e desamparada, isto é, sem raízes em qualquer sítio do espaço e sem conexão com qualquer das dimensões do tempo. Esta, se parece mais ligada à saudade arelante.

2 - Entre-imagens

O estudo do *entre-imagens*, conceito de Raymond Bellour, é instigado pelas relações com que as obras que foram produzidas como resultado da presente dissertação possuem com o tempo e entre elas mesmas. O espaço *entre* as imagens assemelha-se ao espaço *entre* os frames no conceito de Bellour. A relação entre tempo e memória materialmente expressa na imagem, levando em consideração o conceito de (i)materialidade de Laurentiz. O movimento estudado por Deleuze relaciona-se aqui com a consciência saudosa.

3 - Tradução Intersemiótica

Saussure disserta em “uma observação de passagem: quando a Semiologia estiver organizada, deverá averiguar se os modos de expressão que se baseiam em signos inteiramente naturais - como a pantomima lhe pertencem de direito. Supondo que a Semiologia os acolha, seu principal objetivo não deixará de ser o conjunto de sistemas baseados na arbitrariedade do signo. Com efeito, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção” (Saussure 2006, pp. 82). A semiótica estuda as relações que produzem significados, entre o objeto e o ser, torna-se por isto uma ferramenta que estuda nossa relação com o mundo.

Todas estas relações, das quais aqui são estudadas nomeadamente entre o signo linguístico por Saussure, a semiose de Peirce e a tradução intersemiótica de Plaza, serviram de grelha para que, com o auxílio do estudo destes conceitos como metodologia na construção das obras permitissem que conceitos sejam delas retirados e conseqüentemente comporem as obras a serem produzidas como resultado da presente dissertação.

Problemática do Estudo

1.1 - Relacionar os dois autores com a saudade:

A primeira fase da consciência saudosa, mais ligada ao desejo, será foco do posicionamento – tomando a saudade na escrita de Florbela Espanca, que se apresenta numa insatisfação do presente causada pela projeção de um futuro não concretizado ao lado de seus amores, sendo, este futuro projetado, o seu presente no momento da evocação (criação dos poemas). A saudade que leio em seus poemas não estaria, a meu ver, ligada mais fortemente ao passado em que estava com o amado, mas sim na projeção que fez do que seria esse presente se estivesse ao lado dele. Vale ressaltar, para além, que ela não pôde ter um tempo passado longo que criasse uma consciência saudosa com muitas ligações fortes àquele passado. Apesar de defender a ideia de que a representatividade das lembranças não deve ser medida apenas pela quantidade de tempo vivida.

Também como a primeira fase, na segunda fase da consciência saudosa associo ao termo, que veio posteriormente ligar-se inconscientemente com a forma primitiva *soidade* para trazer mais expressividade à palavra saudade, *saludade* ou salvação e redenção da alma. Para melhor explicar a ligação que faço da escrita de Osório Alves de Castro, nela a saudade parece mais ausente de desejo e mais ligada à conservação da memória, por não querer voltar ao passado e reviver aquele tempo, mas, sim, usá-lo como ferramenta de motivação para a construção do futuro.

1.2- Desenvolver o produto artístico nas evocações provocadas pela consciência saudosa, melhor aplicadas aliando o resultado deste estudo com a extração das figuras de linguagem presentes na escrita de cada autor.

Capítulo 02

Metodologia

1.1 - De pesquisa

A realização do projeto desenvolvido neste trabalho apresenta etapas de desenvolvimento que podem ser divididas da seguinte forma:

- Observação dos fenômenos
- Descoberta da relação entre eles
- Generalização da relação

Desta forma foi escolhido, pelo resultado da pesquisa sobre as possíveis metodologias a serem usadas no desenvolvimento do projeto, o método indutivo com análise qualitativa, utilizando um referencial teórico de abordagem clássica na análise do tema “saúde”, junto com um referencial teórico de abordagem atual no método de aplicação dos resultados da análise do tema sobre a produção das obras usando a tradução intersemiótica.

O método Indutivo foi utilizado por dois motivos principais. Primeiro por ser o método mais utilizado e aceito para as ciências empíricas e encaixar-se na problemática: se todas as premissas da pesquisa forem verdadeiras, a conclusão poderá ser verdadeira, porém não necessariamente. Segundo porque uma pesquisa com o tema saúde não produziria dados que permitissem uma análise dedutiva dos mesmos. Assim, a análise qualitativa por ser descritiva e analisar dados que não possibilitem quantificações, além de procurar a compreensão do indivíduo e não apenas a análise estatística dos dados, veio completar a metodologia adotada neste trabalho.

1.2 - De desenvolvimento dos projetos

Adaptar um determinado trabalho de expressão pessoal/cultural para outro meio artístico é uma prática antiga, tendo inclusive os poetas como possíveis pioneiros do método. Muitas das obras ancestrais que hoje são tidas como fundamentais começaram como uma espécie de tradução e ajuste de costumes culturais, como os Kenningar, que podem ser descritos como uma forma de adaptação em verso das tradições orais dos antigos anglo-saxões, com metáforas e ambigüidades.

Muitas vezes cria-se uma enorme distância entre obra original e adaptação, visto que algumas características fundamentais são mal assimiladas e traduzidas, gerando um simulacro mal feito e fraco. Os detratores do ato de adaptar determinadas obras para outras mídias defendem, que dificilmente o resultado sairá satisfatório, já que grande parte da ideia e detalhes do original acabam se perdendo, justamente por estarem sendo transpostos e traduzidos para outra forma de expressão.

O estudo da tradução intersemiótica, em específico na teoria pesquisada por Julio Plaza em seu livro *Tradução Intersemiótica*, tomando por base os processos fundamentais de Charles Sanders Pierce: primeiridade, secundidade e terceiridade; ajuda a minimizar esses problemas, guiando através do estudo do signo a tradução a ser feita, diferenciando-se em alguns casos de uma simples adaptação.

Apesar do projeto não objetivar a tradução de uma obra específica de cada autor para outra mídia, a metodologia que será utilizada na produção das obras seguirá os conceitos propostos na tradução intersemiótica, o motivo da escolha dar-se por melhor adaptar-me a este processo de produção, visto que o tema em si carrega uma forte carga pessoal, íntima.

A escolha de produzir imagens utilizando fotos de objetos e lugares reais deu-se pela intenção de transportar a carga de memórias que a imagem pode estimular ao observador, em representar as sensações com imagens de lembranças pelo peso figurativo que cada uma porta. Tomando por base o conceito de que quando “o homem pensa algo sempre pensa com imagens, defendido inicialmente por Platão, a memória e as paixões que a acompanham estão inscritas como discurso em nossa alma.” (Vita 2003, pp. 33)

Luiz Antônio de Carvalho Valverde cita em sua tese de doutoramento como desenvolve-se o processo de memorização segundo Jean-Ives Tadié: “[...] se dá principalmente por repetição, por associação e, de forma preponderante, pelo contexto emocional e afetivo.” (2008, pp. 28)

Visto que o maior peso para a memorização de algo estaria no valor sentimental que este representa, melhores seriam os possíveis resultados da construção das obras usando fotografias dos signos e símbolos extraídos dos textos selecionados.

Carvalho, neste mesmo trabalho, baseando-se em Gilbert Durant constata ainda que “o processo de construção da memória resvala, pois, nessa fronteira entre o vivido ou pressentido, permeado por, e em permanente diálogo com, um aprendizado cultural que engloba vivências e

narrativas da coletividade (sejam histórias, mitos, experiências dos antepassados, discurso histórico). Esses elementos vão formar o repertório pelo qual vai dar-se a ação criativa” (2008, pp. 28). Método semelhante ao proposto por Fernando Hernández acerca da forma como a obra de arte contemporânea é assimilada⁵¹. Confirmando, assim, minha preferência em trabalhar o tema já que o vivencio atualmente.

Pretendo, com as obras a serem construídas, cercar o observador com as sensações “pays” da saudade, mas sem intenções de provocar propriamente saudade visto a individuação deste sentimento, mas para provocar questionamentos inspirados na citação de Carvalho, que se encontra na página 31 da presente dissertação, na qual afirma que a significação suprema da saudade está em provocar questionamentos inerentes à consciência saudosa. Plaza sintetiza a tradução intersemiótica como um processo que “... envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (2008, pp. 72), para isso tenho que delimitar legissignos que possam ser transportados das obras dos autores escolhidos às minhas obras mantendo a mensagem equivalente, neste caso a saudade escolhida como tema, no código diferente que seriam os projetos desenvolvidos como resultado prático deste estudo.

A tradução intersemiotica explicita um meio mais eficiente para estruturar a construção das obras, porém não impede, o que é natural, o uso menos específico do método. A recriação intra-semiotica⁵², citada por Solange Ribeiro de Oliveira em seu artigo *Literatura e as outras Artes Hoje: o Texto Traduzido*, demonstra uma forma mais fecunda do uso da tradução por meio dos signos. É constante citar o processo de produção das obras como tradução, pois sua construção se dará tomando os textos as características dos autores Osório Alves de Castro e Florbela Espanca, percorridos no capítulo 01 da presente dissertação.

As características da saudade associadas às ligações entre os autores e o sentimento da saudade serviram de parâmetros para as escolhas dos conceitos a serem transportados.

⁵¹ “La postmodernidad, entre otras reflexiones, ha abierto la importancia de mirar el “arte” como una representación de significados. Esto supone que frente a las obras no hay miradas ni verdades absolutas, o aproximaciones formalistas (que se consideran como una categoría socialmente construida) sino que dependen del tiempo, el lugar y el contexto. Esto hace que el lenguaje del arte quede sujeto al escrutinio de los códigos simbólicos y de las convenciones culturales. Ello condiciona y posibilita las diferentes formas de interpretación.” (Hernández 2000, pp. 129)

⁵² “Ainda mais fecunda que a tradução inter-semiótica, há que lembrar a recriação intra-semiótica, realizada dentro de um mesmo código não-verbal, correspondente à tradução intralingüística na linguagem verbal.” (Oliveira 2007, pp. 197)

- Mapa mental

Para a estruturação dos conceitos chave a serem desenvolvidos no estado da arte (Capítulo 01) e posteriormente na geração e seleção de conceitos (Capítulo 03) o auxílio de mapas mentais mostrou-se indispensável.

Nos anexo indicados a seguir encontram-se uma cópia de cada mapa desenvolvido.

- Mapa 01

Para orientar a estruturação de toda a dissertação, um mapa geral foi desenvolvido partindo dos conceitos iniciais da produção das obras, adequando-os às suas exigências metodológicas. Ver mapa em anexo 01.

- Mapa 02

Após a conclusão do estado da arte, um mapa indicando os pontos importantes e suas possíveis relações com os conceitos a serem utilizados na produção das obras foi essencial para a organização e cruzamento das mesmas. Ver mapa em anexo 02.

- Mapa 03

Com a geração de conceito outro mapa foi necessário para auxiliar no cruzamento dos dados obtidos com o mapa 02. O que serviu para otimizar o processo de construção das obras. Vale lembrar que a produção das obras deu-se paralelamente ao desenvolvimento da dissertação visando à manutenção de uma linha criteriosa de pesquisa. Ver mapa em anexo 03.

Capítulo 03

Geração de Conceitos

Neste capítulo farei um recorte dos pontos chaves selecionados durante a pesquisa e análise de dados, que serviram para desenvolver uma grelha permitindo transferir das obras estudadas o passível de ser traduzido *inter ou intra* - semióticamente. Optei por manter algumas citações no corpo do texto na intenção de preservar a significação das afirmações, conclusões ou análises dos pensadores.

1. Conceitos Primários – inerentes a todas as obras e/ou a exposição

Como visto anteriormente, uma das características comuns entre as publicações dos filósofos, que contribuíram para o desenvolvimento da semiótica, era reforçar a ideia de uma estrutura triádica do signo.

Seguindo este modelo, os Estóicos (ca. 300 a.C. – 200 d.C.) diferenciaram o significado (*semainómenon*, ou *lékton*) como sendo “...uma entidade ideal, não corporal” diferente do significante (*semaínon*) e do objeto (*tygchánon*) pois ambos “são entidades materiais” (Nöth 1998, pp. 29-30). Podemos resgatar a estrutura da filosofia da saudade segundo Botelho, onde o desejo e lembrança formam a saudade, impressa no tempo. Aqui, O significado (tempo), o significante (desejo vs lembrança), e o objeto (objeto).

Os Epicuristas (Ca. 300) apresentaram um pensamento diferente dos estóicos, ao tentarem desenvolver um modelo “diático do signo, onde só entram em composição o significante (*semaínon*) e o objeto referido (*tygchánon*). O significado imaterial do signo (*lékton*) não é reconhecido como componente semiótico do signo” (Nöth 1998, pp. 30). Entre suas grandes contribuições para o desenvolvimento do pensamento semiótico está na ideia de que a imagem (*eídola*) advém do objeto, sendo a nossa imaginação o meio pelo qual o objeto torna-se imagem. Apesar de o autor evidenciar as “reflexões zoossemióticas” (ibidem, pp. 31) como a mais interessante contribuição dos Epicuristas a história da semiótica, o que mais atenta esta dissertação é a ideia da origem da imagem, o significado aqui, que transforma o objeto em imagem, é motivo de uma reflexão sobre a *temporalidade* nas imagens produzidas. O tempo como nossa condição de seres vivos, “a dialética do ritmo vivente do espírito, obriga o tempo a completar-se com o regresso ao passado, que por sua vez, dá sentido ao futuro.” (Botelho 1990, pp. 125)⁵³

⁵³ Ver anexo 04.

“Porém, que tempo é o da saudade? Que tempo esse que se anula em si próprio? [...] Será necessariamente um tempo sonhado porque se o não fora a saudade apagar-se-ia como sentimento destinado a relacionar meras aparências ou a registrar, na dor e no sofrimento, a mudança que há em todas as coisas” (Botelho, 1990, pp. 116). Carvalho responde afirmando que o tempo é um ser que aprisiona e impossibilita a objetivação da saudade. O próprio Botelho afirmou que a objetivação da saudade é a anulação do tempo.

A contradição entre vida e morte inerente a todo ser humano pode ser experienciada no sentimento, ou no coração como afirma Botelho, assim Piñeiro explica: “No sentimento, por ser a síntese de Vida e Espírito, é onde se dan ambas experiências. O Espírito, de seu intemporal, no sentimento vitalíza-se, *temporalíza-se*; A Vida, de sua temporalidade, no sentimento espiritualíza-se, *intemporalíza-se*” (Piñeiro 1995, pp. 62). Destas afirmações que utilizo-me para enfatizar como o observador efetiva a obra diante de sua presença. A obra na sua atemporalidade com o observador *vitaliza-se*. Deste princípio justificou-se a ideia de ausência transmitida pela obra, que de maneira prática foi conseguida eliminando imagens de pessoas e planos específicos da altura dos olhos.

1.1 - Conceito 01: Contraste

A realização plena parece estar no encontro de todos estes contrastes, relacionados à saudade, no presente momento em que eles colidem. O contraste aqui é novamente visto como o perceber de si mesmo. Esta colisão, a meu ver, só pode ser experienciada *no coração*, que segundo Carvalho é onde se efetivam os jogos de contrastes, como também, segundo Antonio and Hanna Damasio, em conferência ministrada durante o Unesco Conference on Arts and Education em 2007, na faixa de processamento do cérebro que trata das emoções.

Um dos resultados mais diretos, a partir do conceito Contraste, está na exposição das obras uma em paralelo à outra.

1.2 - Conceito 02: Imagem/fotografias/fotogramas

“Se o motor imóvel, que neste caso a imagem é, cria algo de diverso do movimento predivativo, ela não se pode conceber como substância, que é da ordem do ser, mas como causa que é da ordem do existir. [...] Nesta sequência de ideias, saudade entende-se criacionista, existencial e imagética.” (Botelho 1990, pp. 164)

Se seguirmos confiadamente a via do ser, sem atentarmos no modo como se encobre para nós e em si mesmo, a saudade será uma relação substancial do mesmo para o outro, indeterminada em seu fim último; se seguirmos a via enigmática da imagem, compreenderemos que todo o encobrir do outro reflecte o encoberto que o mesmo é. A primeira será a via do ser movente e *animado*, a segunda será a via do espírito motor e *imaginal*.

Estas ideias podem justificar a ligação da saudade com a imagem, e o ser. Poderia, ainda, levar o resultado da dissertação pra uma auto representação, ao ligar-se à ideia da *saudade do ser* de Piñeiro.

1.2 - Conceito 03 – Horizontalidade

Este conceito, em especial, partiu de apenas uma citação presente no livro *O Destino em Florbela Espanca*, de António Freire, que dizia: “A nossa alma é grande, mede-se pela imensidade do horizonte.” (1977, pp. 17)

2. Conceitos secundários inerentes a cada uma das obras produzidas.

2.1 Conceitos acerca da escrita de Osório Alves de Castro, em *Porto Calendário*

- Conceito 01 - Fragmentos.

Partindo do que foi discorrido sobre a Saudade nostauxica e sua relação com Osório Alves, vimos que “As narrativas de Osório Alves de Castro vão seguir o tempo nebuloso da memória.” (Valverde 2008, pp.27). Observamos, ainda, que na escrita de *Porto Calendário* apresenta-se uma saudade que serve de modelo, sua evocação estaria no presente e o desejo, mais ligado a esperança, virado pro futuro, quando o saudoso usa a lembrança como motor para mudar o presente insatisfatório, e que tem no passado o índice da diferença entre este presente e o futuro desejado.

O autor apropria-se de blocos de memoria (ou pedaços, segmentos) na construção do futuro. Exibe o contexto histórico bruto, real, e dá-nos a possibilidade de analisá-los nas narrativas. O resultado prático deste conceito é a construção de uma obra a partir de uma imagem segmentada com fotografias de tamanho menor.

- Conceito 02 - Fotografias de paisagem urbana (paisagem cultural), lirismo em sua escrita moderna.

Piñeiro retorna ao sentimento da angústia afirmando que sua situação originária correspondente é o “encontrarse como ser-no-mundo [...] Mais esa perspectiva de autorealización é um futuro baleiro que se alonga diante do encontrarse-no-mundo” (1995, pp. 53). *Baleiro* em galego advém da palavra *Valeiro* que, em português, significa vazio. O autor afirma que a angústia é um sentimento que vem da auto-percepção advinda de se encontrar no mundo com a consciência de um futuro incerto, “baleiro” ou sozinho, gerando o sentimento de vazio. Adiante explica ainda que a angústia alterna com a esperança quando a perspectiva do futuro representa algo mais concreto.

A esperança é o que move todos os personagens de *Porto Calendário*, esperança provocada pela angustia de se ver como um ser-no-mundo e ter que conquistar o direito de assumir esse ser. Assim, a saudade, que leio em Osório valer-se-ia das memórias do passado, na tentativa de suprir a angústia na incerteza do futuro, e preenche este vazio com exemplos que o passado deixou e que por vezes precisamos relembrar para servir de base na análise do presente para a construção do futuro.

É um relembrar que não se inebria com o lirismo da conservação da memória, que tende a deixar as lembranças envolvidas de belezas nostálgicas. “Em *Porto Calendário* segue o regime das imagens condensadas com alto poder de incitação do imaginário do leitor” (Valverde 2008, pp. 26), ele usa essa beleza para inserir o leitor numa quase nostalgia saborosa para potencializar o impacto da realidade que não deve ser esquecida desse passado.

O resultado prático deste conceito foi a produção de várias fotografias, sem tratamento, de lugares no Brasil e em Portugal. Estes lugares foram predominantemente de Portugal destacando a construção do futuro no presente ao resgatar o passado. São fotografias de paisagem, lugares pessoais (da minha relação com Portugal). Em tamanho normal, como de álbuns de recordações, 10 x 15 cm e/ou 20 x 30 cm.

- Conceito 03 - Construção

Em Osório Alves observa-se que a saudade, presente em sua escrita, parece mais ausente de desejo e mais ligada a conservação da memória, não por querer voltar ao passado e reviver aquele tempo, mas sim para usá-lo como ferramenta de motivação para a construção do futuro.

O resultado são fotografias mais centradas em captar terra do que de céu, menos sonhos e mais realidade, que neste caso se traduziria para mais matéria, mais rigidez, mais textura e menos liquidez.

Deixo mais este trecho no fim do tópico sobre Osório Alves para que mais tarde o resgate na explicação de outro conceito base na construção das obras.

Assim, o homem ao sentir-se um ser singular se debate com a angústia da autoafirmação deste ser. Osório em suas histórias, narradas em *Porto Calendário*, demonstra esta angústia tanto presente no povo sertanejo usando o lirismo pela esperança e o realismo como compromisso com o resgate do passado. Assim, como afirma Piñeiro “Co o intelecto trae o mundo a dentro de si; cõa vontade lévase a si mesmo ó mundo” (1995, pp. 31), a relação do homem com a realidade parece ser o seu fado por participar da vida, reconhecido por ele em seus sentimentos e levados a expressão pela vontade. Esta vontade, despertada quando o homem reconhece sua temporalidade em sua participação, caracteriza seus personagens e sua escrita, figurada por mim na saudade nostálgica.

2.2 Conceitos acerca da escrita de Florbela Espanca

- Conceito 01 – Liquidez

Pela sua constante referencia ao amor. Além de, dentro da definição de Piñeiro sobre a *Añoranza*: “do ser amado (ausente, morto ou desviado), do ben perdido (a mocidade, a felicidade pasada, o agarimo materno), etc.” (1995, pp 48). Associo, assim como em Osório, o primeiro período do desenvolvimento da consciência saudosa, com o desejo demiurgo.

Porém, em contraste com o conceito de saudade como procura de si mesmo, apesar dos poemas de Florbela Espanca serem quase sempre associados ao amor e a sua perda, a saudade que leio em seus poemas não estaria, a meu ver, ligada mais fortemente ao passado, mas sim na projeção que fez do que seria esse presente se estivesse na vivência do amor com o amado, já que sua busca estaria, mais inconscientemente, no encontro do Ser.

A saudade na escrita de Florbela se apresenta numa insatisfação do presente causada pela incessante procura do ser, impulsionada pela projeção de um futuro não concretizado ao

lado de seus amores, sendo, este futuro projetado, o seu presente no momento da evocação (criação dos poemas).

Foi decidido para este conceito, a montagem de uma imagem com paisagem irreal, porém sem a denotação explícita desta montagem, utilizando-se de uma liquidez na intersecção entre as fotografias.

- Conceito 02 – Atemporalidade

Por conta de sua constante referencia à vida e à morte.

Ao primeiro período do desenvolvimento da consciência saudosa do qual ligo a uma das formas primitivas da palavra saudade, quando esta ainda estava mais ligada à solidão, as quais se cristalizaram, inconscientemente, nessa palavra mais melodiosa e expressiva, é a palavra *soidade* que significa soidão ou solidão e abandono e acaba por inspirar o amor quando ligado à ausência.

- Conceito 03 – Sujeito/objeto

Nas reflexões de Piñeiro, das quais define os tipos de *soidade*, explica que o primeiro tipo de *soidade* tem origem na atividade transcendente do homem, ou seja: “... na correlación suxeito-obxecto o primeiro elemento, o suxeito, está en perigo permanente de soidade. A soidade é, xa que logo, a situación do suxeito cando se atopa abandonado pelo obxecto” (1995, pp. 47); Continua o texto afirmando que em qualquer dos casos compreendidos nesta forma de *soidade*, “a soidade do suxeito prodúcese pola non presenza do obxecto, ten unha motivación obxectiva.” (ibidem, pp. 48)

Esta relação do sujeito-objeto pode ter diversas formas, Piñeiro elenca três principais, das quais uma delas afirma ser a *Añoranza*: a falta “do ser amando (ausente, morto ou desviado), do ben perdido (a mocidade, a felicidade pasada, o agarimo materno), etc.” (1995, pp. 48)

A esta necessidade de possuir, representado no único objeto exposto na obra. Uma barraca aparentando estar abandonada ou ainda por ser finalizada a construção.

- Conceito 04 – Eterna busca.

“A ânsia de infinito, de algo inalcançável, é um elemento constante nos versos de Florbela” (Barros 2010, pp. 117). Barros explica que seria o objeto que completaria o sujeito, seria a outra

metade, a alma gêmea. O objeto que não há, ou seja, o amor que não está no outro ser, remete para o objeto para sempre perdido. Completa mostrando que a escrita é uma das formas de contornar o vazio deixado pelo objeto que, sem ter existido, é tomado como perdido para sempre (ibidem, pp. 118) Então, o amor, que nunca está no outro e sim em nós mesmos, remete ao amado perdido, que por não ter existido nele é tomado como perdido para sempre.

Essa busca não sacia no outro, mas é intensificada na sua perda. Estaria, a meu ver, nesta angústia impulsionada pela vontade e/ou desejo de reaver o objeto que se apresenta a evocação criativa da consciência saudosa em Florbela Espanca.

Ao contrário do conceito mais rígido em Osório, aqui a montagem de uma praia, num plano direcionado para o mar, utilizando fotografias muito mais do céu do que areia (terra), além do conceito de contraste, foi o resultado prático deste conceito para a construção da obra baseada na escrita de Florbela Espanca.

2.3 - Conceitos acerca do Vídeo

- Conceito 01 - Controle

“O passado saudosamente se representa numa atualidade de infinita origem” (Botelho, 1990, pp. 130). O vídeo se apresenta como maneira de controlar o tempo, partindo-se da ideia de que é uma das únicas obras com tempo determinado para ser observada.

- Conceito 02 - Anulação do tempo.

Já que “é no tempo que a contrariedade dos sentimentos da saudade se expressa” (Botelho 1990, pp. 32). É na anulação deste tempo que constitui qualquer forma de saudosismo, aí se apresenta a evocação dos dois autores. Ambos em contraste, um resgata o tempo passado e o outro procura viver um tempo não vivido.

O resultado prático foi, inicialmente, um controle remoto posto em frente da tela enquanto o vídeo é executado, o que permitiria o comando do tempo. O eu, na figura da obra, me permitindo a este comando, parecia um bom resultado para este conceito, porém o controle remoto mostrou-se nada mais do que uma capacidade de rememorar uma lembrança, voltar

atrás, quantas vezes fossem desejadas, para rever o que estava gravado assim como na memória gravada em nossa mente.

Desta constatação, a resposta veio como que iluminada pela leitura (naquele exato momento) da introdução de um livro. Que talvez o controle do tempo não fosse o objetivo da saudade, mas sim o que estava no intervalo entre o vivido e o lembrado. Aquele momento que merece ser capturado para ficar no “entre” que Raymond Bellour destacou, nesta introdução que fazia parte de seu livro *Entre-imagens*. O resultado será assim dois frames do vídeo, impresso/revelado, posto diante das duas obras, do exato momento em que me apercebi desta ideia durante o processo de produção das obras da presente dissertação (vida vivida - tempo). Um momento lembrado, o tempo resgatado pela memória junto ao desejo de captar a saudade nos autores.

Aí estaria mais bem colocado o papel da imagem na qualidade de causa, anteriormente citado no tópico 01, em conceito 02 – Imagens, o desejo associa-se à imagem na relação entre desejo e saudade. O *entre* de Bellour vê-se aqui melhor concebido em uma imagem representando o frame, como um frame impresso.

Capítulo 04

Desenvolvimento e Detalhamento

1. Detalhamentos gerais referentes a todas as obras

Neste capítulo detalharei o resultado prático, usado na construção dos projetos, que foi desenvolvido a partir do estudo da saudade e das relações entre ele e os conceitos gerados no capítulo anterior da presente dissertação. Um mapa mais geral serviu de guia na organização dos dados e conceitos analisados. Em síntese, as obras foram produzidas extraíndo conceitos, sob o tema da saudade, das obras dos dois autores. As obras, resultado da presente dissertação, tinham por conceito central a tentativa de transpassar o conceito de *entre-imagens* de Bellour na relação entre a Saudade e as imagens (obras), visto que o resultado das análises apontaram que o importante para a consciência saudosa era aquilo de (i)material que existia, como um motivo, no resgate da memória. A relação entre a memória e o presente.

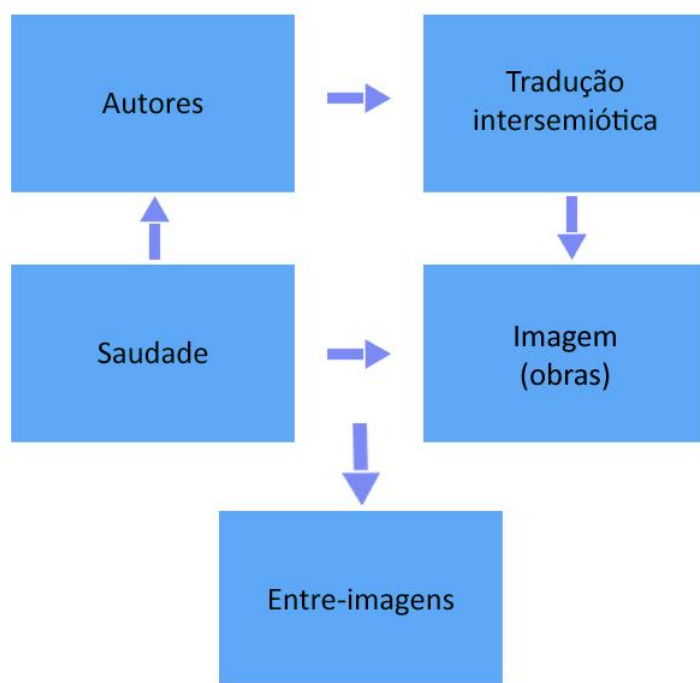


Figura 1: Mapa mental geral do processo de desenvolvimento dos conceitos.

Destas premissas bases pesquisei e selecionei algumas referências de obras produzidas atualmente. As primeiras vieram da relação entre fotografia e arquitetura, buscando uma leitura individualista, na qual cada objeto (fotografia) pode ser um personagem na composição da imagem como um todo.

O resultado de um trabalho conjunto entre três artistas, Frederic Gmeiner, Torsten Posselt e Benjamin Maus, *Extracts of Local Distance – common perspective images*⁵⁴, despertou atenção desde o primeiro contato. Apensar de afirmarem que o conceito baseava-se na procura de um terceiro ponto de visão abstrato, entre os da fotografia e os da arquitetura, o que me interessou neste trabalho foi o uso da perspectiva como ponto de fusão entre as imagens de lugares diferentes. Como eu tencionava, eles também perceberam que cada imagem parece



Figura 3: Kunsthaus Brandl, Ilustração de Frederic Gmeiner, Torsten Posselt e Benjamin Maus. 2009.

fazer parte de um puzzle, como uma peça que possui seu lugar certo, e o trabalho do artista é encaixá-las, não da melhor maneira, mas da maneira que a peça permite.

Outro ponto importante, que procurei seguir durante todo o andamento do projeto, é o de que o mundo no qual enxergamos é limitado pela percepção de nossos olhos. Ver como o universo realmente é constituído,

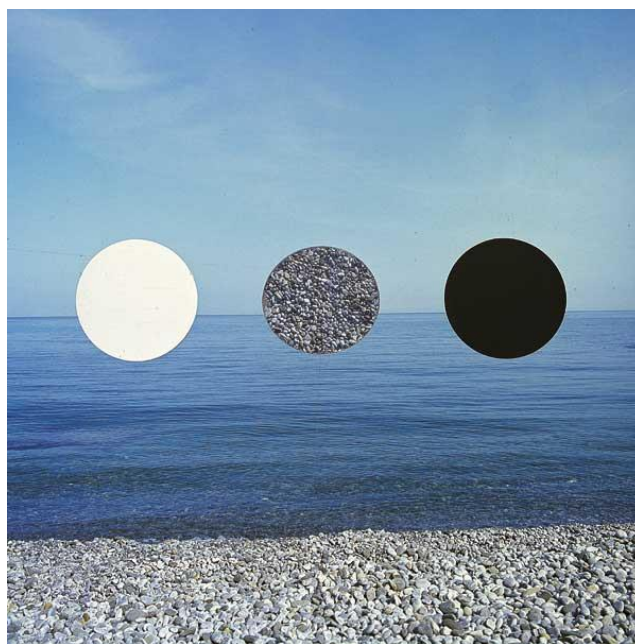


Figura 2: Добавления, fotomontagem de Francisco Infante-Arana e Nonna Gorunova, 1983.

ou as reais formas dos objetos e cores é algo impossível a olho nu. As montagens de cada obra procuraram destacar visualmente o que a escrita dos autores me transmitia. Conceitualmente, uma obra de dois artistas, Francisco Infante-Arana e Nonna Gorunova,

⁵⁴ *Extracts of Local Distance*, Frederic Gmeiner, Torsten Posselt e Benjamin Maus, acessado September 30, 2011, <http://www.localdistance.org/>.

conseguiu resumir o que tenho em mente. *Добавления*⁵⁵ (1983) faz parte de um ensaio no qual os artistas usam espelhos e recortes para destacar algo que naturalmente não conseguimos enxergar.

Destes princípios, selecionados não apenas no início da pesquisa como também em todo o decorrer da presente dissertação, outros conceitos específicos de cada obra foram aplicados na construção das mesmas.

A disposição de todas as obras no espaço de exposição levará sempre em consideração a otimização do conceito *entre* (relações). Não pretendo definir aqui um padrão a ser seguido, pois levo em consideração a variedade dos locais em que pretendo expô-las.

2. Sobre a imagem Florbela – Obra Florbela

Antes do detalhamento e do desenvolvimento da obra cabe rever e organizar os conceitos explanados no capítulo 03 da presente dissertação. Temos: conceito 01 - Liquidez; conceito 02 - Atemporalidade; conceito 03 - Sujeito/objeto; conceito 04 - Eterna Busca.

Cada um destes conceitos produziu, num cruzamento com os dados da pesquisa, sub-conceitos e posteriormente referências visuais a serem capturadas nas fotografias utilizadas na construção da imagem, melhor exemplificados no quadro a seguir, que é um mapa mental desenvolvido para auxiliar na construção da obra:

⁵⁵ Outside is pure energy and colorless substance, Folkert, accessed September 30, 2011, <http://butdoesitfloat.com/28664/Outside-is-pure-energy-and-colorless-substance-all-of-the-rest>.

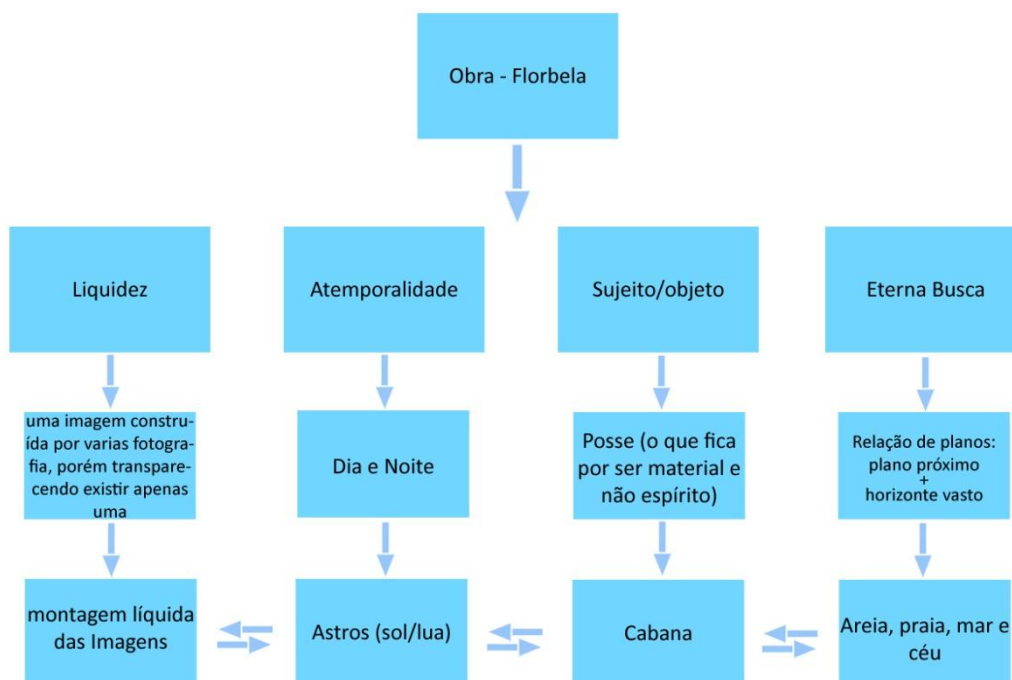


Figura 4: Mapa mental do processo de desenvolvimento dos conceitos inerentes à obra inspirada em Florbela Espanca

Da ideia essencial para a construção da imagem inspirada em Florbela deu-se o início do projeto desta dissertação. O primeiro esboço priorizava um sujeito num ambiente vasto (sozinho) com um céu que não transparecesse a passagem do tempo.

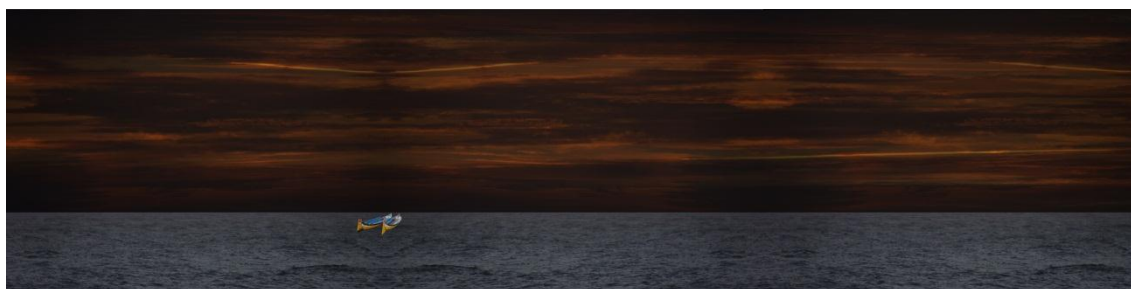


Figura 5: Imagem/esboço da ideia inicial para a obra inspirada em Florbela Espanca.

Deste primeiro *print*, que serviu para visualizar a ideia, iniciei a inserção dos conceitos. Como afirmando anteriormente, a construção desta imagem acompanhou em paralelo o processo de pesquisa e conceituação. A organização dos referenciais criados pelos conceitos seguiu as premissas da tradução intersemiótica e as características da escrita da poetiza.

Nas primeiras montagens se seguiram os testes de planos, locais e iluminação das fotografias. Disto, um primeiro esquema foi montado.



Figura 6: Exemplo 01 da montagem da obra inspirada em Florbela Espanca.

Neste momento percebi ser necessário o uso de uma liquidez no encontro entre as imagens, e a construção da imagem completa usando várias fotografias (sem ampliação) para manutenção de uma boa resolução. Da qual, após a impressão, a lírica na imagem apresenta-se impressa no cuidado com sua nitidez e alta resolução, por provocar um realismo fantasioso, intensificado pelas diferenças de planos e profundidade em alguns pontos da imagem.

Mais tarde a preocupação apresentou-se no cuidado com as mudanças de tonalidade, no azul, demonstrando a atemporalidade pretendida.

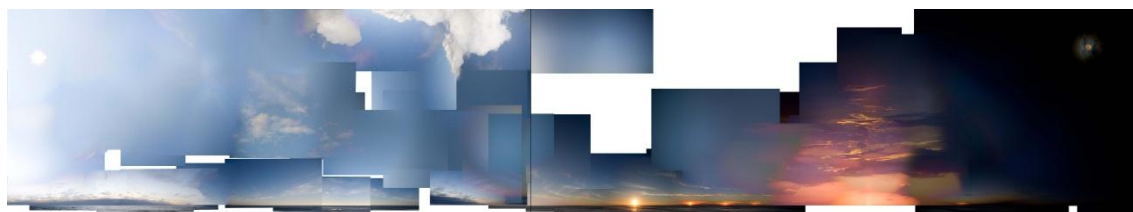


Figura 7: Exemplo 02 da montagem da obra inspirada em Florbela Espanca.

Percebi aqui uma divisão no por do sol em dois momentos: no fim do dia claro, do azul mais vivo para o cinzento como primeiro momento; no nascer da noite, o prelúdio romântico de um luar como segundo momento. Apreendi dois olhares em Florbela sobre o crepúsculo do dia, um parecia mais sombrio, outro mais romântico. Como pode ser constatado neste poema:

“As minhas Ilusões

Hora sagrada dum entardecer
D’Outono, à beira-mar, cor de safira.
Soa no ar uma invisível lira...
O sol é um doente a enlanguescer...

A vaga estende os braços a suste-
r,
Numa dor de revolta cheia de ira,
A doirada cabeça que delira

Num último suspiro, a estremecer!

O sol morreu... e veste luto o mar...
E eu vejo a urna d'ouro, a baloiçar,
A flor das ondas, num lençol d'espuma!

As minhas ilusões, doce tesoiro,
Também as vi levar em urna d'ouro,
No Mar da Vida, assim... uma por uma..."

(Espanca, *Livro de Mágoas – As Minhas Ilusões*,
1919 - 2008, pp. 135)

Neste poema percebem-se as duas situações, o céu cor de safira mais envolto de beleza, e sua morte como urnas de ouro que carregam suas ilusões. A diferença entre os dois me pareceu demonstrada nas cores.



Figura 8: Exemplo 03 da montagem da obra inspirada em Florbela Espanca.

Pouco antes da conclusão da imagem percebi nela cinco espaços definidos pelas tonalidades e iluminação, eles são como os vários cenários em que a (inspiração da consciência saudosa atuou) ou os vários cenários que inspiraram, sendo constantemente citados pela poetisa. A sensação desejada de ausência justificou uma ampliação da imagem que não captasse nenhuma pessoa, apenas o horizonte.

3. Imagem Osório – Obra Porto Calendário

Assim como desenvolvido acerca da obra referente aos poemas de Florbela cabe rever e organizar os conceitos selecionados para a construção da obra inspirada na escrita de Osório Alves de Castro.

Temos: conceito 01 – Blocos de memória; conceito 02 – Paisagem e Lirismo; conceito 03 – Construção.

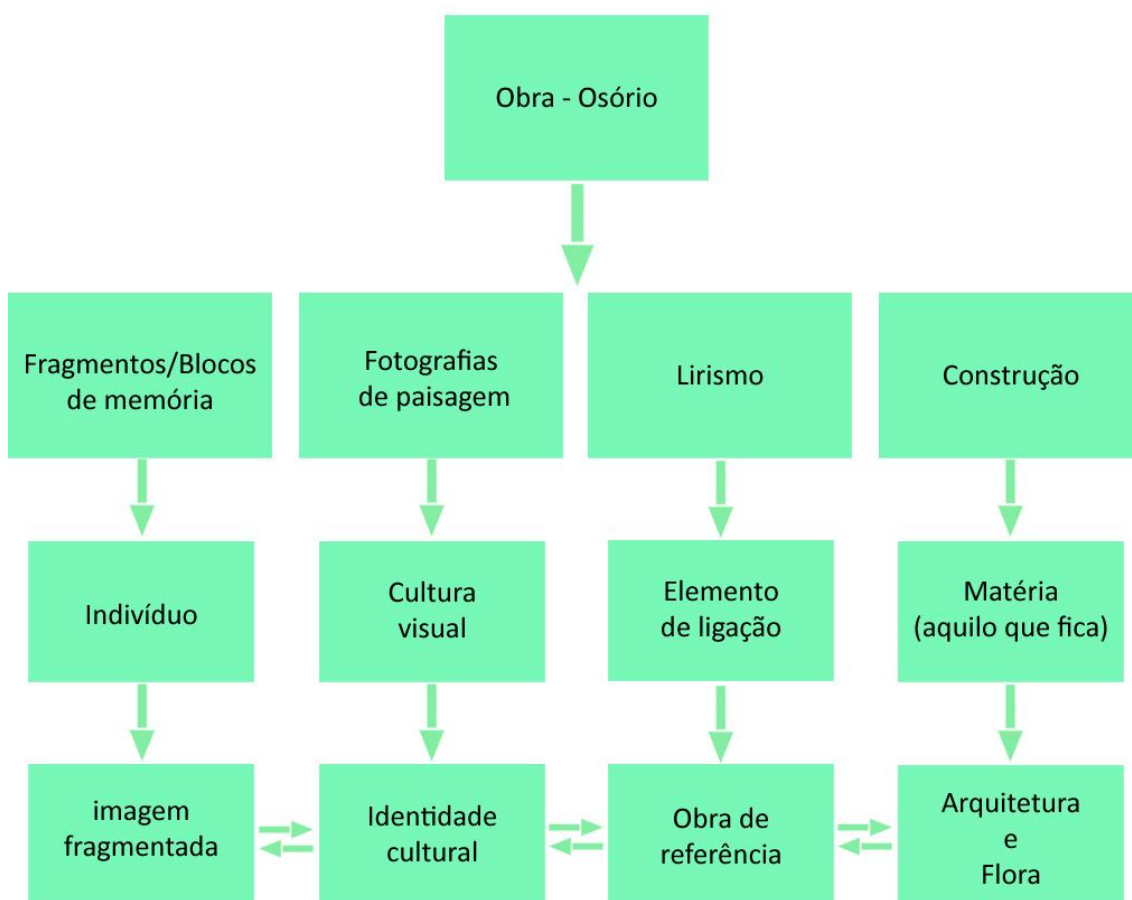


Figura 9: Mapa mental do processo de desenvolvimento dos conceitos inerentes à obra inspirada em *Porto Calendário*

Como explicado no capítulo anterior, busquei referências visuais nas pinturas de cunho social, em especial no modernismo Brasileiro com Tarsila do Amaral em sua obra *Operários*⁵⁶, esta obra foi adotada como base na composição da obra inspirada em Osório Alves, desde o princípio

⁵⁶ Ver anexo 05.

do trabalho, a colocação das imagens 10x15 segue a organização semelhante à escolhida no quadro.

Na obra de Tarsila do Amaral vemos as cabeças de pessoas, com etnias distintas, agrupadas num mesmo plano. O que transpassa a sensação de construção ou organização social, cada indivíduo como um bloco ou uma pedra numa parede.



Figura 10: Exemplo 01 da montagem da obra inspirada em *Porto Calendário*.

Esta fotografia ajuda a aplicar a ideia de visões individuais em/a partir de cada ponto que se observa na obra, sob o interesse de deixar mais claro o sub-conceito de *indivíduo*. Durante o restante da produção, assim como na obra inspirada em Florbela, os conceitos delimitados foram postos em prática.



Figura 11: Exemplo 02 da montagem da obra inspirada em *Porto Calendário*.

Todo o rigor moral do sertão representado no geometrismo das fotografias. A relação entre as fotografias de edifícios (arquitetura) e as da natureza (flora) é uma morfização, onde cada edifício acaba por representar uma pessoa. Osório Alves demonstra em *Porto Calendário* que o homem não controla a natureza, se adapta a ela. Motivo pelo qual no encontro entre as

fotografias de arquitetura e as de flora, a linearidade das imagens com bambus demonstra uma mudança de material, mas não de organização ou forma.

Conceitos como rigidez, controle, estruturação (organização) da sociedade começaram a mostrarem-se perceptíveis. As imagens continuam posicionadas seguindo um parâmetro rígido de linhas, sob a intensão de demonstrar uma hierarquização imposta pela organização das distâncias dos planos.

4. Frames

A impressão das imagens em transparências remete à película, ao frame como um híbrido entre as duas mídias, porém a intensão na exposição não é de remeter ao vídeo ou cinema, e sim da possibilidade que o vídeo disponibiliza de controle do tempo, mais especificadamente este tempo entre os frames.

O que existe de (i)material nesta relação é o que pretendo demonstrar com o posicionamento na altura dos olhos paralelamente às obras correspondentes. O que nos permite ver por entre a impressão do frame aquele momento entre o princípio (início) do trabalho, envolto sobre as projeções do que será feito, encarado com a imagem resultado do que se queria chegar. As imagens escolhidas tiveram como critério a hora em que se encontravam seus andamentos quando atentei para a questão do *entre*, como vemos abaixo:



Figura 12: Imagem para impressão no frame 01



Figura 13: Imagem para impressão no frame 02.

A escolha do frame também levou em consideração a ideia, anteriormente citada no capítulo 01⁵⁷, daquele fascínio que a imagem estática produz, aquela pausa registrada, daquele momento, que tenta-nos a imaginar.

O formato do frame seguiria o modelo 16x09 de película cinematográfica, por ser mais bem adaptado ao nosso campo de visão. Porém, após um teste prático do frame impresso em transparência, o resultado não foi satisfatório. Partindo disto, outro formato de impressão pareceu interessante, uma impressão continuando em transparência, contudo em outro suporte, que seria um fotograma (slide) de um projetor de diapositivo (slides). Tal escolha influenciou também na seleção de outro suporte para o vídeo.

5. Vídeo⁵⁸

O vídeo apresenta-se aqui como memória física, aquilo que fica guardado, em dados no cérebro, referenciando diretamente o modelo de armazenamento natural da nossa memória. O que nos dá a possibilidade do resgate daquilo que nos faz falta no presente, representa ainda a (i)materialidade desta memória, aquilo que nos parece imaterial por estar como um misto de imagens e sensações guardadas em algum lugar invisível no nosso cérebro.

⁵⁷ Ver página 33.

⁵⁸ O Vídeo pode ser assistido online, sob o título *Vídeo Dissertação*, na página: <http://vimeo.com/user9550895>

Temos as duas imagens que são as traduções dos dois autores sob o tema da saudade, e temos o vídeo que é minha intervenção mais direta, por ser o elo entre todas as obras. O vídeo mostra, ainda, meu *approache* o que me é mais singular tal como minha maneira de fazer. Este é um dos motivos de não definir uma técnica na construção destes projetos, e sim uma metodologia.

O detalhe, em plano próximo, aos encaixes, como um aparar das arestas, tenta despontar os momentos *entre* as fotografias que foram sendo escondidos durante a construção da obra.

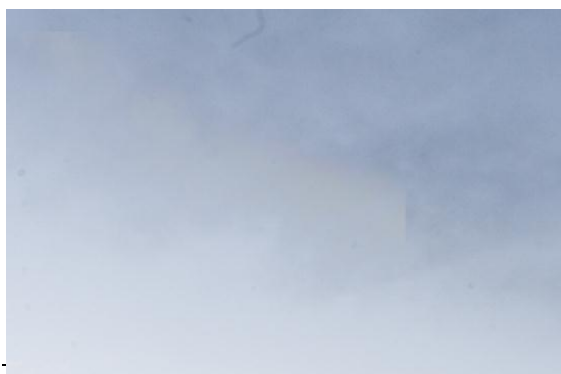


Figura 14: Print 01 frame do vídeo.

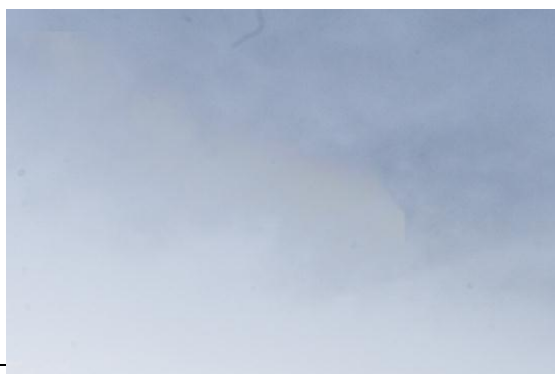


Figura 15: Print 02 frame do vídeo.

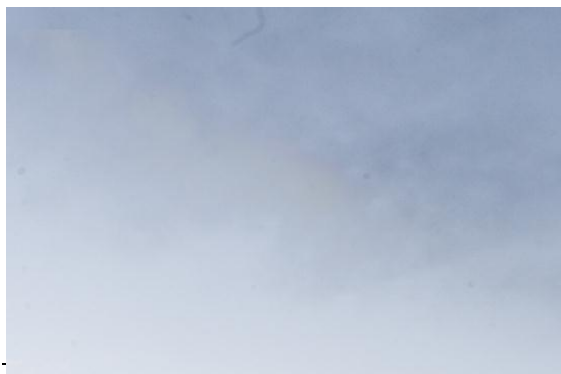


Figura 16: Print 03 frame do vídeo

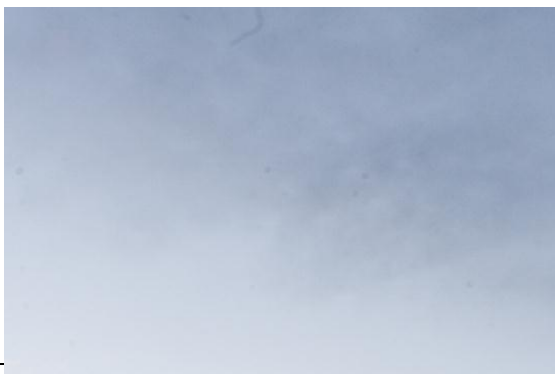


Figura 17: Print 04 frame do vídeo

O vídeo seria exibido numa televisão, pois a projeção, mesmo na presença do projetor, ainda mantém certa imaterialidade, indesejável conceitualmente. Porém o suporte escolhido para os frames, como foi constatado anteriormente não agradou. Por este motivo o vídeo passou a ser projetado em um projetor de diapositivos (slides), cada imagem que iria compor os frames do vídeo foi transformada em fotograma/slides. Escolho por manter o título vídeo porque apenas transferi os frames do suporte digital para o suporte analógico.

Capítulo 05

Análise Crítica do Trabalho



Figura 18: Imagem da obra Florbela finalizada.



Figura 19: Imagem da obra Porto calendário finalizada.

Este é um trabalho sobre saudade, desde o primeiro conceito e da primeira ideia. No processo de pesquisa da consciência saudosa descobri o *entre* em sua relação com a imagem, que por meio da tradução intersemiótica transferi para as obras.

São obras que procuro, em seus *entres*, relações entre imagem e lembrança. Aqui há ênfase na lembrança e não memória porque o que interessa a pesquisa é o resgatar da memória e não a memória em si.

Encaixa-se numa pós-produção, característica do contemporâneo segundo Nicolás Bourriaud em seu livro *Postproduction*. O objeto que reutilizo das outras obras é a lírica, um tanto esquecida e até transformada em clichê, em partes por conta da centralização na produção e análise da arte conceitual. A análise das obras será feita a partir do que foi dado à análise e no que disto foi recebido em troca.

Há aqui um movimento, uma troca de significados. Deleuze questiona o movimento das imagens (frames) no cinema, o tempo mecânico e o tempo relativo que este movimento produz. O tempo mecânico da película, quase inexorável como o tempo natural do qual cada ser biológico

é submetido, e o movimento de significados/significações que produz um tempo relativo ao que se passa por entender nas cenas, este segundo é no qual as obras aqui produzidas são inseridas.

As trocas, que produzem o movimento, como no conto do Macaco e o Rabo estão aqui expressas nas relações *entre* as obras. A relação entre saudade e imagem, estaria no *entre* da (i)materialidade da lembrança, mediada pela obra *Porto Calendário* e Florbela Espanca (Florbela e não o título de algum de seus poemas, pois não consigo precisar quais poemas foram centrados, cada um proporcionou um signo).

As obras tratam da realidade, alterada pela lembrança, retratada em imagem. Em Osório Alves a imagem é um composto de fotografias, das quais cada uma age como uma peça num puzzle (quebra cabeças), que deve ser encaixada por planos. Cada peça exerce uma função à imagem como um todo. O figurativo percebido nas imagens busca a lírica característica de ambos os autores. A questão da saudade em Osório Alves também é figurada nesta obra ao usar fotografias de lugares diversos, alguns pessoais referentes às minhas origens, outros atuais referentes às influências das quais recebo atualmente. As fotografias são distribuídas aleatoriamente forçando o observador a prestar atenção aos detalhes da obra e às características culturais que cada pequena imagem carrega.

Em Florbela a preocupação está em transparecer sensações, toda a imagem foi construída seguindo algumas das sensações *pays* da saudade. A ausência intensificada pelas dimensões da imagem, a lírica imposta com ajuda da resolução de impressão que acaba por provocar uma aparente realidade (imagem realista) só despercebida após uma certa atenção nos detalhes.

Como na música *A Nossa Casa* de Arnaldo Antunes, na qual o cantor descreve sua casa ao mesmo tempo em que compara com o seu corpo, nosso corpo é nossa casa. “A nossa casa é onde a gente está, a nossa casa é em todo lugar” (Antunes, *A Nossa Casa*, BMG, 10, CD, 2004), encontra-se aqui uma relação interessante com os lugares de onde as fotos que compõem a obra, inspirada na escrita Osório Alves, serem predominantemente de Lisboa e Aveiro. Se seguirmos a ideia, anteriormente citada sobre a saudade em Osório Alves, na qual o resgate da memória pela consciência saudosa na escrita do autor demonstra um relembrar que serve como exemplo na construção do presente, conceitualmente a obra pode ser composta também por fotografias de lugares associados ao passado do autor. Nesta obra apenas algumas fotos que denomino *alicerces*, organizadas em pontos diversos, são destes lugares, selecionadas por importância

pessoal e retiradas entre os bancos de imagens que eu já possuía, afirmando o conceito de construção do presente aceitando as influências do passado.

A relação das fotografias de casa com a pintura *Operários* de Tarsila do Amaral, que serviu de referência, passa por esta música, como numa grelha, serve na construção de significados na obra. Como resultado do conceito de organização (estrutura) social, inspirado nesta obra, se observarmos a obra primeiro pelas fotos na faixa do meio: O indivíduo, aquele pelo qual percebermos a sociedade mais intimamente, por sua vez faz parte de uma estrutura maior, esta estrutura aumentando ou subdividindo até mostrar o todo (na parte superior da obra). E ao mesmo tempo temos a estrutura que forma o indivíduo, que é aquilo mais essencial (na parte inferior da obra).

Em analogia direta e subsequente temos: as fotografias de uma casa ou apartamento (uma porta e duas janelas); as fotografias de prédios em perspectiva até as fotos em plano geral mostrando a linha do horizonte; as fotografias em plano próximo, individuais (apenas uma janela ou porta); e mais uma camada, desta vez em plano detalhe.

Voltando à música de Arnaldo Antunes, na obra referente à Florbela, a cabana vazia, não sendo uma casa apenas um abrigo, demonstra a constante procura por ser claramente exposta em seus poemas, aparentemente não saciada em vida, um espaço a ser ocupado e ainda por ser finalizado.

O estado de suspensão é um momento indefinido, é um *entre*. Como na obra *Durante o Sono*⁵⁹ (2002) de Rui Chaves, nela a suspensão cria um paradoxo entre o material visivelmente pesado parecer estar levitando por cima de algumas fitas presas na parte inferior da esfera, das quais suas curvaturas transformam o metal em um tipo de tecido, aqui o questionamento parece estar na densidade e peso na escultura. O estado de suspensão, aqui, se confunde com o levitar no qual o peso do material é completamente dissimulado, vejo aqui um momento de pausa (apesar de a obra poder ser lida mais como uma ligação entre mágica e arte) entre a queda provocada pela força inexorável da gravidade, ignorada apenas pela crença que uma obra de arte é capaz de provocar. Lembro novamente do movimento da imagem em Deleuze. A suspensão das obras resultado da presente dissertação procura este tipo de (i)materialidade reforçada pelos cabos transparentes que a um primeiro olhar deixam as obras como que pausadas entre a suspensão e o momento da queda. A pausa que fascinava os espectadores nos filmes clássicos por

⁵⁹ Ver anexo 06.

controlar o tempo e pará-lo naquele momento do clímax do qual na vida real queremos sempre poder ter esse controle, o controle que as obras suspensas provocam, a meu ver, pode ser associado ao tempo, aquele momento que sabemos que ficará guardado em nossa memória eternamente pode aqui ser pausado.

Os frames impressos agem como links entre as obras e a saudade, a ligação entre o material e o imaterial. Também suspensos para demonstrar a pausa, mas de um momento definido, figurado por mim pelo estado em que as obras se encontravam quando aconteceu a associação do projeto com o conceito de *entre-imagens* de Bellour. Aquele momento em que a obra parece estar completa, mas apenas no pensamento, mais uma vez é posta a questão da (i)materialidade. A obra imaterialmente pronta em pensamento, o que instiga o artista a continuar a produção e ao mesmo tempo o assusta pela possibilidade de que a obra, quando tornar-se material, não consiga produzir todo o efeito que o artista projetou. Como Florbela que nunca conseguiu concretizar, ou talvez a palavra correta seria materializar, tudo o que projetava aos seus amores.

O suporte acaba por produzir uma sensação nostálgica por usar os diapositivos (slides). Nestes frames permeia a relação entre tempo e memória, nomeadamente do momento *gravado* na memória, recheado de projeções e desejos que o tempo vai inserindo desde o momento em que passa a ser uma informação *guardada* na memória.

No vídeo, resíduo (i)material de todo o processo de desenvolvimento da dissertação, a sutileza nos detalhes, dos quais foram corrigidos os *entres*, força o espectador a tentar perceber entre um slide e outro uma sequência que parecem imagens iguais, entre *prints* do processo de produção das obras. Os slides em sequência transformam a projeção dos diapositivos numa espécie de vídeo em rotoscopia, onde o tempo é algo indefinido, sem a devida atenção não se nota diferença entre as imagens em sequência. O mesmo procura figurar a memória, porém diferentemente dos frames, evidencia a capacidade de acesso, àqueles instantes que permanecem gravados, no momento em que desejarmos. É importante ressaltar o porque da obra continuar sendo chamada de vídeo, essencialmente o que muda é o tempo entre os frames, que acabou por se mostrar enriquecedor como produtor de mais análises de relações entre imagem – memória – lembrança/resgate – tempo.

A distância entre as obras dá a individualidade que penso ser enriquecedora conceitualmente, e as dimensões conseguem manter as relações das quais procuro evidenciar na

exposição como um todo. Das relações de significados movimentam-se os signos, é desta premissa que todo o trabalho ganha sentido.

Capítulo 06

Conclusões

O estudo da saudade serviu para ambientar os textos dos dois autores, delimitando um nicho de análise para suas obras. Durante o estudo da saudade, fixei-me na *ideia* de que para entender o sentimento deve-se centralizar a pesquisa, de acordo com a metodologia de Piñeiro, nos seus elementos extra sentimentais nos seus objetos.

A partir disto, pesquisei o que se conhece sobre os objetos da saudade. Durante a pesquisa intrigou-me quais relações faria entre os objetos (da saudade) e objetos (obras). O *entre* surgiu acompanhando este questionamento. Foi quando os outros conceitos (entre-imagens, (i)materialidade, imagem-movimento) ocuparam o espaço (i)material *entre* os objetos e ainda os observadores. A metodologia da tradução intersemiótica, otimizou o caminho para que se determinem os conceitos chaves para a construção das obras.

Para uma análise eficiente dos textos dos autores foi necessário preencher dois déficits teóricos presentes nas relações entre os dois autores e a saudade, o resultado desta pesquisa pode servir como base para análise dos perfis psicológicos de ambos.

Percebi que, sabendo que o tempo é onde a saudade se expressa, a relação tempo e imagem eu retiro do *entre-imagens* e transporte para os trabalhos desenvolvidos. Para isto me foco nas relações.

Concluí que para que haja uma dinâmica de relações é necessário uma série de *pausas* organizadas sob um tema que proporcione certa linearidade às relações. Estas pausas são as obras físicas, e as relações são proporcionadas pela disposição das mesmas no espaço de exposição. A metodologia da tradução intersemiótica ajudou a definir as melhores *pausas* a serem desenvolvidas, que contataremos a seguir.

Para a Imagem inspirada na escrita de Florbela, a atemporalidade e ausência, o irreal lírico, a consciência de si foram os conceitos bases para a construção da imagem. Vale lembrar que a construção desta obra seguiu em paralelo com o andamento da dissertação, dando à obra autonomia para guiar também seu rumo.

Para a imagem inspirada na escrita de Osório Alves uso aspectos da cultura visual para personificar cada imagem, como uma representação, no mesmo sentido imposto no quadro de Tarsila do Amaral, no qual cada rosto representa um bloco, construindo uma espécie de muro. Deste muro defini que tipo de organização a colocação das peças seguiriam.

O vídeo mostrou-se como uma oportunidade de representar todo o processo do qual retirei as *pausas*, um registro do que ficou pra trás. Memória física (representação física do processo de construção dos objetos aos quais se fazem as relações), o que nos possibilita o resgate daquilo que nos faz falta no presente.

Um gancho para que uma questão ficasse suspensa foi necessário, penso que por resultado da escolha em usar um processo figurativo na concepção do trabalho. A relação entre os frames e o “tempo absoluto” (Bellour e Violla 1985, pp. 96) do vídeo me fez referenciar ao tempo absoluto natural. Se procuro transpassar os objetos da saudade, foquei-me no conceito do tempo ser a “condição metafísica da saudade” (Botelho 1990, pp. 35). Pensando na possibilidade que o vídeo disponibiliza de controle do tempo, neste tempo entre os frames e o que existe de (i)material nesta relação. A impressão como possível participação do frame, como momento congelado no tempo, mostrou-se, a meu ver, a melhor saída.

Então, a escolha de usar autores como auxílio (ou base) na concepção de uma produção artística baseada num sentimento (pessoalmente experienciado) mostrou-se extremamente válida e enriquecedora. O cruzamento de conceitos, no interesse com as relações e provocar estas relações, além de um processo metodológico no desenvolvimento da dissertação, aplica-se de maneira excelente na concepção do trabalho artístico. Apesar de que, se partirmos dos preceitos da Tradução Intersemiótica (e até dos seus alicerces conceituais) quase tudo o que produzimos vêm de relações que produzimos.

Outro estudo desenvolvido aqui se deu na relação entre imagem e resgate da memória, o movimento de significados entre os referentes e as imagens prontas. Tal conhecimento serve como material prático para análise sobre a metodologia da tradução intersemiótica e a forma como ela foi empregada no desenvolvimento dos projetos.

BIBLIOGRAFIA

-Livros

Bellour, Raymond. 1997. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus.

Botelho, Afonso. 1990. *Da saudade ao Saudosismo*. (1 ed) Lisboa: Biblioteca Breve.

Bourriaud, Nicolas. 2007. *Postproducción La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. (2 ed). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Castro, Osório Alves. 1961. *Porto Calendário*. (2 ed). São Paulo: Símbolo.

Carvalho, Joaquim de. and Miguel Real. 1998. *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade de Joaquim de Carvalho precedidos de uma Introdução à Filosofia da Saudade no Século XX de Miguel Real*. (2 ed). Lisboa: Editora Lisboa.

Deleuze, Gilles. 1985. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.

Espanca, Florbela. 2008. *Poesia de Florbela Espanca*. Vol 1, Porto Alegre: L&MP.

Espanca, Florbela. 2008. *Poesia de Florbela Espanca*. Vol 2, Porto Alegre: L&MP.

Freire, Antônio. 1977. *O Destino em Florbela Espanca*. Porto: Edições Salesianas.

Hernández, Fernando. 2000. *Educación y Cultura Visual*. Barcelona: Octaedro.

Nöth, Winfried. 1998. *Panorama da Semiótica: de Platão a Pierce*. (2 ed) São Paulo: Annablume.

Peirce, Charles Sanders. 2000. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Plaza, Júlio. 2008. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Santaella, Lúcia. 2002. *Semiótica Aplicada*. (2 ed) São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Santaella, Lúcia. 1983. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

Saussure, Ferdinand de. 2006. *Curso de Linguística Geral*. (27 ed) São Paulo: Cultrix.

Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. 1990. *A Saudade Portuguesa*. Aveiro: Estante Editora.

Vita, Maurizio. 2003. *El sistema de las imagens: estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós.

-Teses e dissertações

Pereira, Custodia de Jesus Gonçalves. 2005. *Do Sentimento em Florbela Espanca*. Mest. Diss., Universidade Aberta.

Valverde, Luiz Antonio de Carvalho. 2008. *O ser e o além do ser nas narrativas de Osório Alves de Castro*. Dr. Diss., Universidade Federal de Pernambuco.

- Artigos

Barros, Eliana Luiza Santos. 2010. "Os Enigmas do Dizer Poético de Florbela Espanca" in *Psicanálise & Barroco em revista*. Vol 8. n.1 (pp. 114-129).

Braga, Thomas J. 1990. "Florbela Espanca: The Limbs of a Passion" in *Hispania*. Vol. 73. n. 4 (pp. 978-982).

Bellour, Raymond and Bill Viola. 1985. "An Interview with Bill Viola" in *The MIT Press October*. Vol. 34 (pp. 91-119).

Campos, Luana Brant. 2008. "O Cinema nas Potências do Falso – Devir e Hibridizações" in *Travessias*. n. 2. Acessado October 10, 2011.

http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/artecomunicacao/o_cinemanaspotencias.pdf

Laurentiz, Silvia. 2004. "Imagem e (l)materialidade." Artigo apresentado no XIII encontro anual da COMPÓS, São Paulo, 2004.

Oliveira, Solange Ribeiro. 2007. "Literatura e as outras Artes Hoje: o Texto Traduzido" in *Revista Letras*. n. 34. (pp. 189-205)

Valverde, Luiz Antonio de Carvalho. 2008. "Osório Alves de Castro e as imagens do sertão na literatura. Investigações" in *Recife*. Vol 21 (pp. 109 - 122).

ANEXOS:

Anexo 01

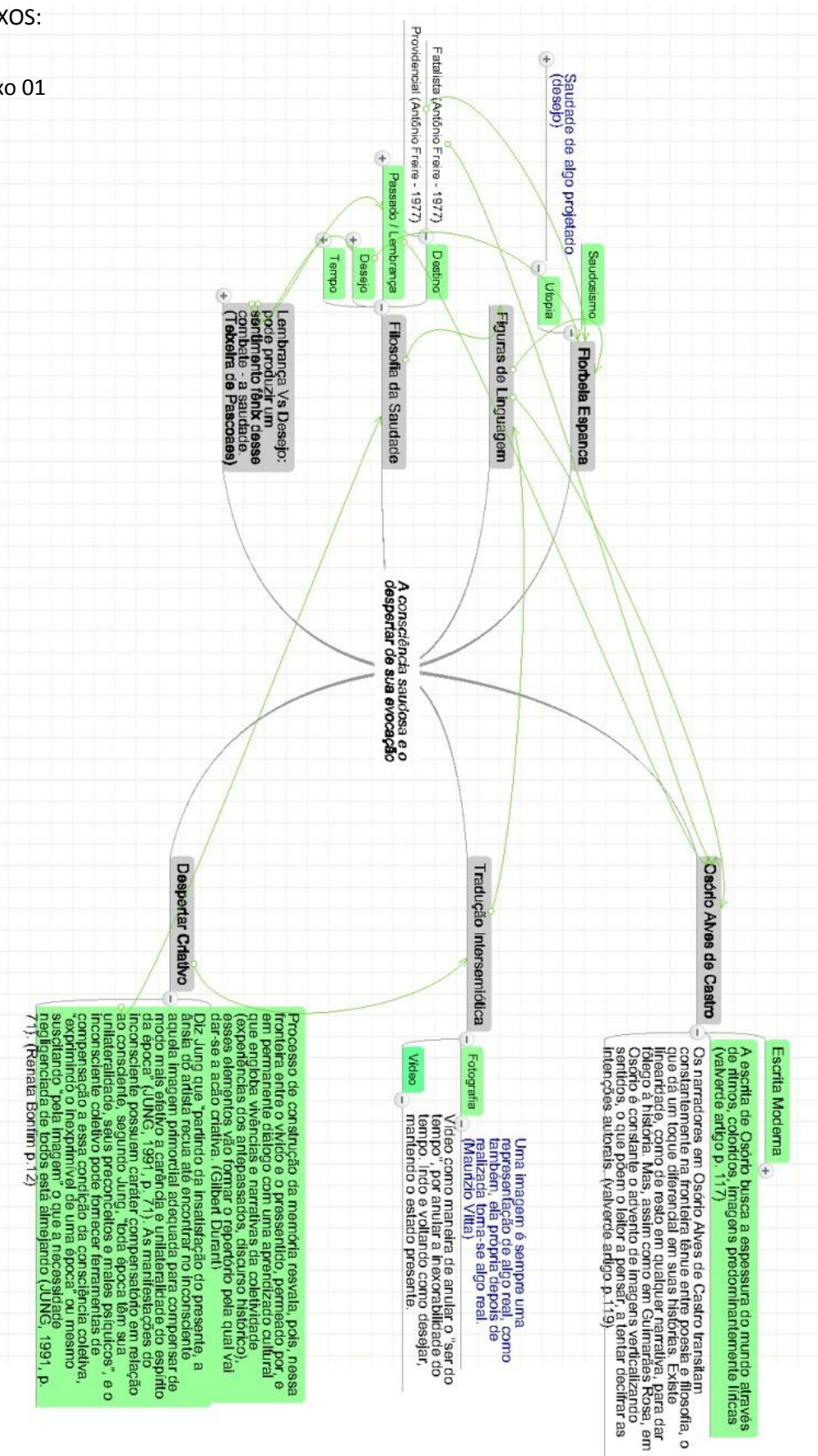


Figura 20: Mapa mental 01, para orientar a estruturação de toda a dissertação.

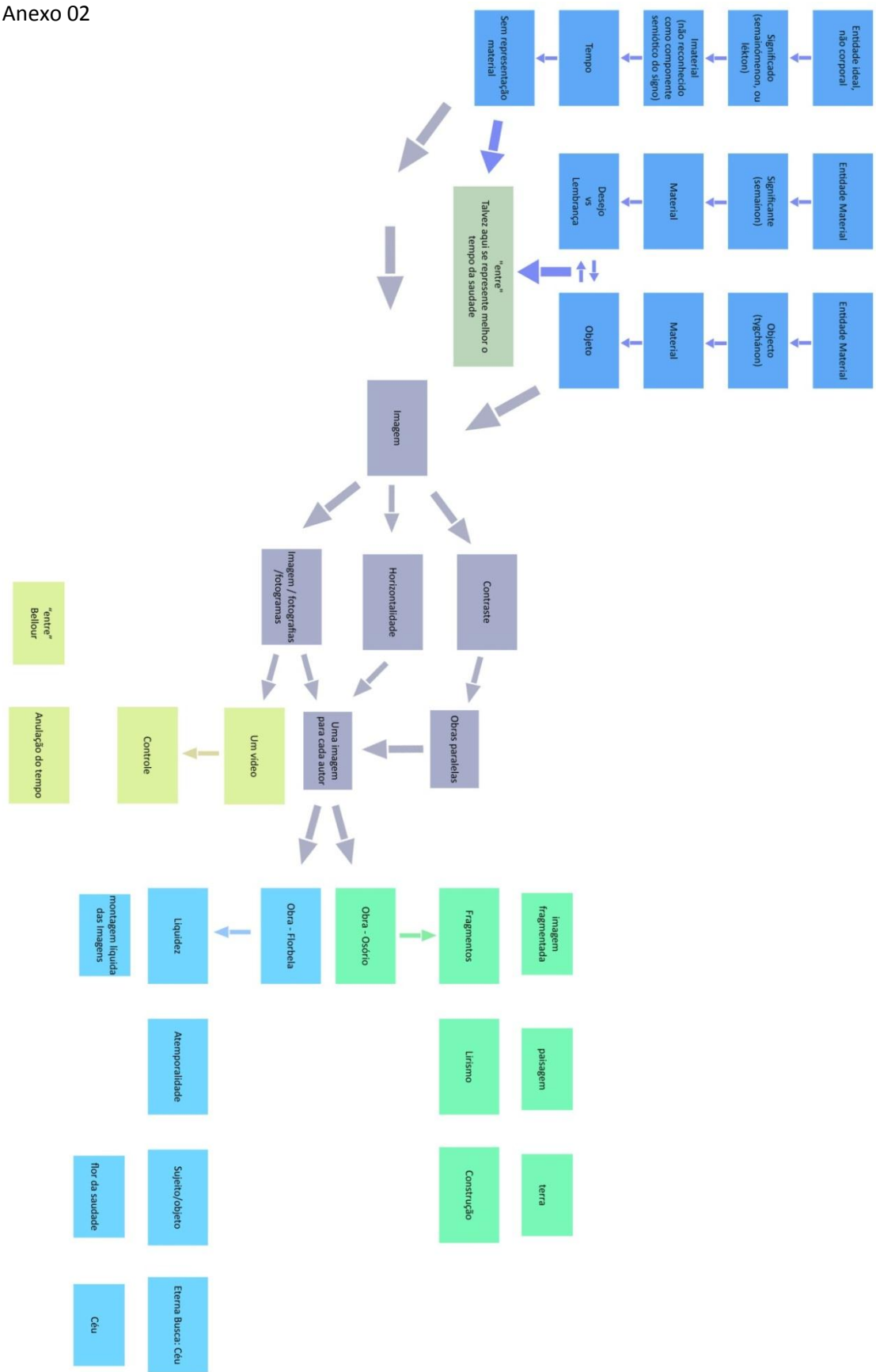


Figura 21: Mapa mental 02, geração de conceitos.

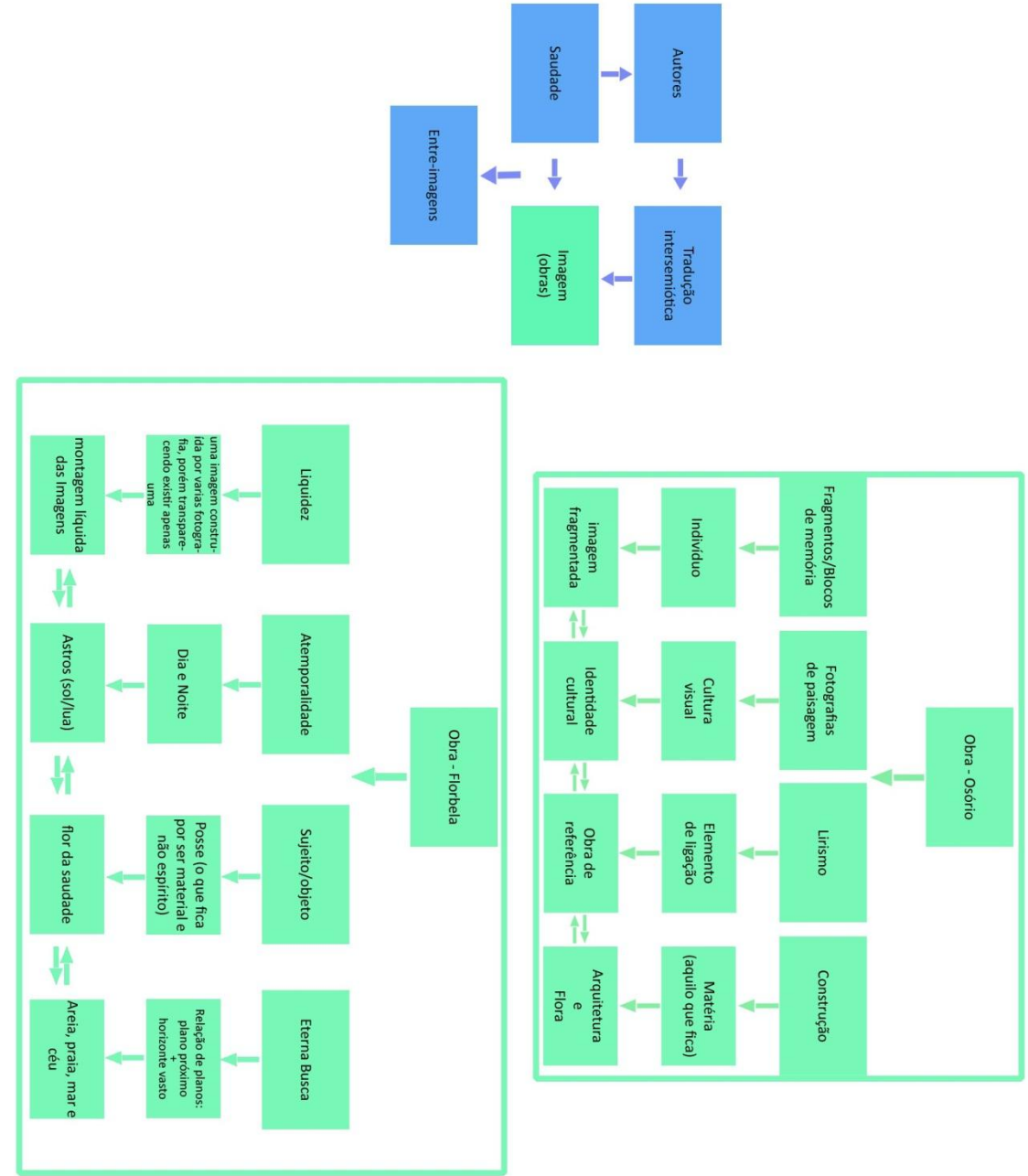


Figura 22: Mapa mental, desenvolvimento e detalhamento dos conceitos.

Anexo 04

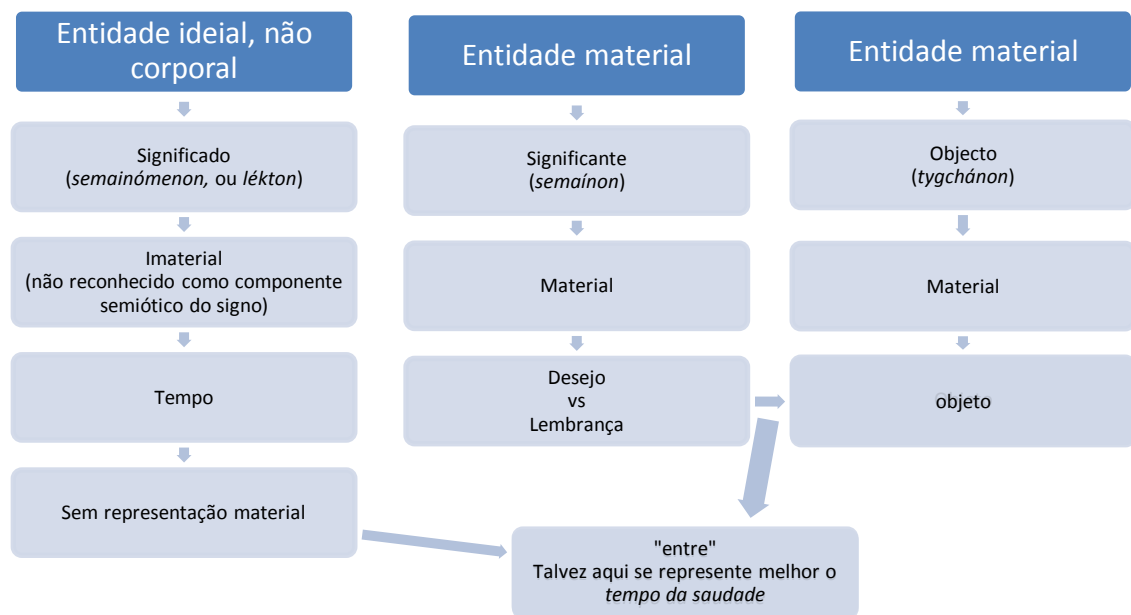


Figura 23: Mapa mental, aplicação da semiótica no desenvolvimento das obras.

Anexo 05



Figura 24: Operários, pintura por Tarsila do Amaral, 1933.

Anexo 06



Figura 25: Durante o Sono, escultura por Rui Chaves, 2002.